

PROTÉE



théories
et pratiques
sémiotiques

volume 17 numéro 1
hiver 1989

RESPONSABLE Rodrigue Villeneuve COLLABORATEURS Claude R. Blouin Lorraine Camerlain Josette Féral
Martha Flemming Erzsébet Gaál Jean Gillibert Lyne Lapointe Patrice Pavis Irène Perelli-Contos Philippe Soldevila
Pierre Sullivan Larry Tremblay Entretien avec Robert Lepage et Alice Ronfard

les images de la scène

PROTÉE est un périodique publié trois fois l'an par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs qui font de l'enseignement et de la recherche en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français.

Directeur : Fernand ROY

Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ

Assistant à la rédaction : Thomas LAVOIE

Assistant à l'administration : Jacques-B. BOUCHARD

Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL

Responsable du présent numéro : Rodrigue Villeneuve

Page couverture : Corbus Design. Photo de Marick Boudreau :

La Donna delinquenta, *Les Petites Filles aux allumettes*, Théâtre Corona, Montréal.

Comité de rédaction :

Jacques-B. BOUCHARD, Université du Québec à Chicoutimi
André GAUDREAU, Université Laval
Eric LANDOWSKI, Groupe de recherches sémio-linguistiques (EHES)
Thomas LAVOIE, Université du Québec à Chicoutimi
Clément LEGARÉ, Université du Québec à Trois-Rivières
Paul-Chanel MALENFANT, Université du Québec à Rimouski
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Fernande SAINT-MARTIN, Université du Québec à Montréal
Maryse SOUCHARD, Université du Québec à Montréal
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Têluq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes
selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Distribution : Diffusion Parallèle, 815, rue Ontario Est, Montréal,
Québec, H2L 1P1, (514)525-2513

PROTÉE est membre de l'Association des éditeurs de périodiques
culturels québécois

Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH,
la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication)
et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC.

Serge Tremblay, imprimeur inc., 109, rue Bossé, Chicoutimi (Québec)

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

ABONNEMENT (3 numéros/année)

INDIVIDUEL
Canada : 25\$ (12\$ pour les étudiants)
États-Unis : 30\$
Autres pays : 35\$

INSTITUTIONNEL
Canada : 30\$
États-Unis : 40\$
Autres pays : 45\$

CHAQUE NUMÉRO
Canada : 10\$ (5\$ pour les étudiants)
États-Unis : 12\$
Autres pays : 13\$

Mode de PAIEMENT :
Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste : en dollars canadiens

SOMMAIRE

LES IMAGES DE LA SCÈNE

Présentation <i>Une épine dans l'œil</i>	Rodrigue Villeneuve	2
Conversations d'amoureuses	Martha Flemming et Lyne Lapointe	7
Les ruines de l'image	Pierre Sullivan	7
L'image en majesté	Jean Gillibert	13
Les îles incertaines <i>l'objet de la sémiotique théâtrale</i>	Rodrigue Villeneuve	23
Du kabuki au cinéma	Claude R. Blouin	39
Le théâtre au cinéma : prolégomènes à une non-comparaison <i>à propos du Tartuffe de Murnau</i>	Patrice Pavis	45
Quelques condamnés à mort se sont échappés <i>à propos du spectateur du Bord extrême</i>	Irène Perelli-Contos	55
La performance ou le refus du théâtre	Josette Féral	60
Pour une pédagogie de l'invisible	Larry Tremblay	67
Un miroir étrange <i>à propos de Feliütés</i>	Erzsébet Gaál	75
Impressions sur impressions photographiques <i>entretien avec Robert Lepage</i>	Philippe Soldevila	78
L'acteur plus grand que nature <i>entretien avec Alice Ronfard</i>	Lorraine Camerlain	85

UNE ÉPINE DANS L'OEIL

*Dans le théâtre de Pina Bausch l'image
est une épine dans l'oeil, les corps écrivent
un texte qui se refuse à la publication,
à la prison de la signification.*

Heiner Müller, Erreurs choisies

L'image peut empêcher de voir; elle peut blesser, si bien qu'il est alors impossible de la traduire, de la réduire au sens. Elle ne conduit nulle part, elle ne remplace rien, ne s'échange contre rien, serait-ce mille mots. C'est l'image forte, le comble de l'image, semble dire Müller, "une épine dans l'oeil".

C'est précisément l'image comme signe que ce numéro de *Protée* sur les "images de la scène" pose d'abord comme question, ou met en question. Encore une fois, dira-t-on. Pourtant il s'en faut que les travaux, ces vingt dernières années, des diverses sémiotiques (et au premier chef de la sémiotique du "langage visuel"), l'aient résolue. On doit supposer qu'elle reste vive pour que, sans programme, elle se trouve au centre ou en filigrane de la plupart des textes qui sont réunis ici.

D'autre part, elle se pose au théâtre et à propos du théâtre de façon... "théâtrale", c'est-à-dire qu'on y observe comme une hystérisation de la question. De là l'intérêt peut-être de la considérer de nouveau. Elle est pour ceux qui font le théâtre, comédiens et metteurs en scène d'abord, au coeur d'une pratique où on oscille, depuis la fin du XIX^e siècle, entre le rêve d'une représentation qui s'abolit et celui d'une représentation qui se suffit (ou s'exalte) comme telle. Pour le spectateur aussi, l'usage des images est une question de "vie ou de mort", qu'il doive la trancher sans arrêt de son fauteuil, sans cesse sollicité, ou qu'à son insu, après, la mémoire y travaille.

Récemment, Peter Zadek déclarait : "Le théâtre est affaire d'images et de comédiens". Au théâtre en effet tout se passe sur la scène, ou, si on préfère, le spectacle s'énonce sans cesse et il n'existe que dans et lors de cette énonciation. Il constitue, comme n'importe quelle "manifestation signifiante", un appel à la discursivité mais doté d'un caractère beaucoup plus pressant. L'image à laquelle ce numéro s'arrête d'abord, ce n'est donc pas celle de la scène, mais celle que produisent après l'expérience écrivains, photographes, vidéastes, sans doute d'abord parce que, comme l'écrit Pierre Sullivan, "l'image vous autorise". Elle déçoit toujours, mais on ne saurait s'en passer. *Les ruines de l'image* proposent la fiction – la tentation – d'un sujet qui voudrait faire l'économie de la médiation des images. Le voyageur palermitain frôle ainsi la mort (ou la folie, ou la maladie). Mais il est aussi suggéré qu'il existe certains points, des *passages*, où il serait possible parfois de se tenir sans images : le cabinet pour l'analyste, la scène pour l'acteur.

Nous voilà revenus à ce lieu, la scène, que Jean Gillibert (*L'image en majesté*) définit, contre la "panoptique totalisante" que serait devenu aujourd'hui l'exercice de la mise en scène, comme un lieu d'"ouverture d'image" pour l'acteur (de "mise en danger", de "mise en sacrifice") qu'aucun *signe* ne saurait combler.

C'est entre ces deux pôles, le réel scénique qui est toujours "excès de l'image" et le réel abandonnique du spectateur qui est toujours insuffisance de l'image, que se situent les articles de ce numéro. Rodrigue Villeneuve veut montrer, en un long parcours, que par delà "l'insoutenable déception" (Sullivan) qu'apportent restes, traces et images du spectacle, ils disent "vrai", supportés par la mémoire. Dans cette optique, il était aussi normal que des collaborateurs se demandent quel secours on pourrait attendre du cinéma pour conserver les images de la scène, voire pour définir le théâtre ou interroger son fonctionnement. Claude R. Blouin se livre ainsi à une étude minutieuse des rapports entre le *kabuki* et le cinéma japonais, où l'on voit les risques que court le cinéma à rapporter le théâtre. Patrice Pavis cherche dans le *Tartuffe* de Murnau des figures de ce que pourrait être la théâtralité, alors qu'à l'inverse Irène Perelli-Contos se penche sur un spectacle, *le Bord extrême*, qui prend son point de départ dans un film de Bergman et qui lui semble déstabiliser le spectateur en inversant les pôles de la communication théâtrale.

La question que Josette Féral pose à la performance qui serait "refus du théâtre", celle de la frontière entre le réel et la représentation, est encore une question de spectateur. Seul Larry Tremblay ose passer du côté de l'acteur, pour proposer une "pédagogie de l'invisible" où serait cernée cette part du travail du comédien qui précéderait l'image.

* * *

Heiner Müller écrit encore : "Ce qui reste c'est ce qui est fugitif. Ce qui a pris la fuite demeure" (*Erreurs choisies*).

D'où le cadre qu'on a voulu donner à ce numéro : celui du vieux théâtre Corona, "repris", si on peut dire, par Martha Flemming et Lyne Lapointe, et photographié par Marick Boudreau. Non pas par goût des ruines, mais parce qu'au contraire un tel lieu nous semblait réconcilier les deux pôles dont nous parlions, en situant le regard sur le spectacle passé, le regard en arrière – qui, on le sait depuis l'histoire d'Orphée, peut tuer – dans un rapport obligé avec le théâtre à faire, le théâtre qui ne peut toujours qu'être à venir.

D'où aussi la part qui est faite à l'intervention de certains metteurs en scène (Erzsébet Gaál, Robert Lepage, Alice Ronfard), déjà ailleurs, qu'on a voulu retenir un peu.

* * *

Il n'y a pas lieu de s'étonner enfin de ne pas trouver dans ce numéro de traces du combat que peut-être son titre laissait présager entre l'image et le texte. Il n'est pas question ici du théâtre d'images, dont certains voient avec inquiétude la prolifération actuelle, mais des images du théâtre et des images au théâtre (ces images pouvant être – devant être même? – des éléments textuels, comme le montre Jean Gillibert).

Tout retour du balancier qui prendrait la forme d'une nouvelle "fureur iconoclaste" ne pourrait faire oublier qu'on ne se débarrasse pas des images. Un peu mieux peut-être de celles qu'on dit nous submerger, publicitaires, télévisuelles; moins bien de celles qu'on dévore au cinéma, ou de l'"aura" de certaines photographies, ou du tableau qui nous a cloué dans la salle du musée qu'on parcourait distraitement. Ces images, peut-être, nous sauvent. Comme nous sauve quelquefois, trop rarement, la scène que l'on *regarde*.

Rodrigue Villeneuve
Université du Québec à Chicoutimi



La Donna delinquenta – Théâtre Corona, Montréal. Photo Marick Boudreau.

En juin 1987, à Montréal, en même temps que le Festival des Amériques mais sans qu'il y ait entre les deux événements le moindre rapport, les **Petites filles aux allumettes** proposaient l'«occupation» qu'elles avaient réalisée dans l'ancien théâtre Corona. Ce qu'il y avait peut-être de plus troublant dans cette entreprise – à bien des points de vue plus intéressante théâtralement parlant que de nombreux spectacles du festival – c'est qu'elles avaient ouvert un théâtre, à la lumière du jour et à tout le monde. La boîte à illusion, respectée par ailleurs, exaltée même par le traitement raffiné des traces de l'usure et de l'abandon, était, délicatement si on veut, éventrée.

La performance qu'on y présentait, les jeux du lever et du baisser du rideau peint, miraculeusement conservé, proposaient aux visiteurs des «images de la scène» qui ne disaient que leur incertitude. CE N'ÉTAIT PLUS FAIT POUR ÇA. Retrouver n'avait pas de sens, disait le Corona.

R. V.

CONVERSATION D'AMOUREUSES

Martha FLEMMING et Lyne LAPOINTE
Les Petites filles aux allumettes, Montréal

Yo no se porque te quiero.

Ich bin der Welt abhanden gekommen.¹

Dans quelle enclave humide se maria-t-elle, Polly Peachum? À ses dernières heures, Scarface ne se cacha-t-il pas dans une maison délabrée? Résolument sales, nous aussi, nous embrassons notre propre abandon de nous-mêmes en choisissant de le manifester dans des lieux abandonnés de tous.

L'abandon des bâtiments publics signifie l'abandon des communautés qui les entourent. Les édifices sont laissés à eux-mêmes et le corps politique est ainsi laissé pour compte. Mais derrière les murs barricadés fulmine et grandit le désordre intoxicant qui trouve résonance dans les désirs profonds des gens qui passent quotidiennement devant. Voilà le fondement unique des deux intentions, contradictoires à première vue, du mot "abandon".

Si l'abandon de l'État mène au désordre, l'autre état d'abandon y mène aussi directement, car s'abandonner à ses impulsions, c'est abandonner la raison.

Les édifices que nous animons sont des trous noirs dont les virtualités murmurent l'arbitraire de l'autorité. Ses interdictions d'accès au désordre intérieur veulent garder les gens inconscients.

Mais en franchissant leur seuil interdit, on comprend tout; en y pénétrant, on tombe sans connaissances. (Par exemple, tout à fait à l'encontre de la caverne de Platon, l'ancien Théâtre Corona était dépouillé de ses bancs.) Sans indices ni contraintes, enfin on peut retrouver le repos dans le désordre et reconnaître la tyrannie de l'intentionnalité; on peut maintenant se perdre en ses fragments, dont jadis la totalité sans équivoque nous a brutalement encerclé/e/s... ce mur aussi réel que les remparts construits autour de l'édifice abandonné.

Parce que le désir de vivre le désordre, c'est le désir de donner lieu au désir, le vouloir de pouvoir s'abandonner. Mais s'abandonner prend une volonté pure, une volonté capable de toute renonciation, puisque la solitude de l'abandonnée-à-soi, poursuivant le mince fil de son désir absolument particulier, est aussi totale que la solitude de l'abandonnée-de-tous.

* * *

Nous réalisons des animations/installations qui occupent l'enveloppe architecturale et idéologique de bâtiments désaffectés du domaine public. Nos lieux sont soigneusement choisis, tant par rapport à leur structure et usage premier que par rapport à leur communauté environnante. Ils font partie intégrante de la conception, de la recherche et de la manifestation de notre oeuvre.

Nos interventions ne sont pas appelées par d'autres activités culturelles de la métropole et elles adressent, avec respect et sans didactisme, des questions d'intérêt social pour nous et pour notre public.

La première "occupation", **Projet building/caserne #14** (1982/83) mettait en relief le microcosme que pouvaient constituer les rapports de type militaire qu'on trouvait à l'époque dans une caserne de pompiers. Le deuxième projet, **Le Musée des sciences** (1983/84), dans un bureau de poste beaux-arts, illuminait la soi-disant objectivité de la science, et questionnait les intérêts acquis de la connaissance. Avec **La Donna delinquenta** (1984/87), dans l'ancien Théâtre Corona, étaient visés les rapports entre le spectacle et une histoire revue de la criminologie, afin de cerner des structures de la marginalisation sociale. Jusqu'ici, nous avons oeuvré exclusivement à Montréal, mais nous travaillons présentement à un quatrième projet, et réfléchissons aux développements de nos projets dans de nouveaux contextes.

1. Ce sont deux titres de chansons utilisées dans le projet **La Donna delinquenta** (1984/87), soit : "Je ne sais pas pourquoi je t'aime", tango de Pelay & Canaro, enregistré en 1934 à Buenos Aires, et "Je suis abandonnée du monde", des **Rückert Lieder** de Gustav Mahler, écrits entre 1901 et 1904.

LES RUINES DE L'IMAGE

Pierre SULLIVAN

Psychanalyste, Membre de la Société Psychanalytique de Paris

Les réflexions qui vont suivre sont nées de l'entrecroisement de plusieurs voyages. Une randonnée sur la terre sicilienne en compagnie des voyageurs anciens a par hasard recoupé une série d'excursions, littéraires celles-là et en pays français, sous la conduite de Giovanni Macchia¹. Comment pareille conjonction d'itinéraires a-t-elle pu provoquer une méditation sur la fin des images, c'est ce que nous ne saurons jamais vraiment. Il y a bien quelques indices pourtant : la Sicile est un prodigieux champ de ruines qui suscitent en nous automatiquement et immédiatement, tellement nous sommes maintenant entraînés par deux siècles au moins de randonneurs en quête de l'émotion transmise par les colonnades antiques, des images, les images de ce qui fut et dont la ruine porte encore la trace. C'est cette survivance que nous admirons et que le dispositif touristique effréné d'aujourd'hui voudrait perpétuer, comme s'il redoutait les temps, et il y en eût, où ces blocs de marbre adhéraient à leur essence minérale, indifférents aux passants, aux bergers qui y menaient paître leurs moutons. Mais d'autres souvenirs imprègnent également cette île du milieu du monde antique. Et en effet, si la Sicile c'est aussi la Grande Grèce où Platon songeait sérieusement à instituer sa République, c'est surtout, pour tous ceux qui y vivent et ceux qui abordent ses côtes, la présence en son sein d'un volcan, l'Etna, où d'aucuns voient les entrailles de la terre, le pulsionnel à l'état pur, ou encore la caverne de ce même Platon, incontournable mythe d'origine de toutes les images. En inventant cette histoire où être et apparence sont depuis lors disjoints, où tout ce qui, pensé et à plus forte raison senti, n'est que l'ombre, le reflet d'un monde qui détient le privilège de la vérité, le philosophe grec nous a en quelque sorte condamné à la rhétorique de l'image.

Le voyage en Sicile, celle de la philosophie

grecque, des volcans et des temples, devient pour tous les philosophes, vulcanologues et archéologues, en somme pour tous les Occidentaux qui sont les chercheurs de l'au-delà des images, une course à l'image, à sa naissance. Les écrits de Giovanni Macchia le sont également : rarement sommes-nous ainsi par un critique convoqués à la joie de lire. Paradoxalement, c'est probablement cette lecture, pourtant si agréable, qui nous a fait appliquer à l'image elle-même le motif de sa ruine. L'idée, soulignée dès le titre du livre, **Paris en ruines**, est suggérée par nombre d'écrivains français de la fin du siècle dernier et jusqu'à Proust lui-même : il ne manquerait à Paris, alors capitale de l'univers, que d'être une ruine pour être encore plus belle, pour ajouter à sa grandeur l'aura des villes détruites. Alors que Paris est au faite de sa puissance, il faudrait en faire une image pour la rendre tout à fait sublime : toute image - le motif de la ruine, réelle ou imaginée, le suggère explicitement - a besoin tout simplement pour être d'un meurtre préliminaire ; son assumption se fonde sur la destruction ou le cataclysme.

De là surgit, peut-être grâce à un goût désabusé de la vie, le projet d'une fiction : quelqu'un, un voyageur ou un lecteur, répudierait l'image ou déclarerait nuls ses effets. Il ne lirait plus ou refuserait de lire ainsi qu'on l'a fait jusqu'à présent. À une époque où - et son dégoût découlerait également de cet état des choses - tout est image, où celle-ci s'insinue matériellement dans l'activité infiniment privée de l'écriture comme pour marquer l'appartenance de l'identité à la représentation, qui est avant tout une doctrine de l'image, à une époque qui se dit civilisation de l'image, ce qui est un pléonasme, imaginons un être rebelle aux images, à la dorure qu'elles accordent aux objets pourvu qu'ils se prêtent à l'anéantissement préalable.

Voyage

D'abord, Palerme fut une déception. Tout devait être autrement que cela ne fût. Grise, délabrée, délaissant son passé ou délaissée par lui, mais sans avenir visible non plus, la ville repose coincée entre la mer et la montagne et se défait peu à peu dans cette cuvette bruyante et poussiéreuse. À qui doit-on cette catastrophe? Qui a prévu dans ses plans la destruction de Palerme? La Mafia toute-puissante? Les Américains obsédés par leur sécurité et leurs profits? Un État languide? Ou encore la Rome méprisante? Qui est derrière cette opération?

À dire vrai, pour le voyageur avisé qui vient quelques jours ou quelques semaines mêler sa vie à celle de la ville de Palerme - mais il pourrait s'agir de bien d'autres villes - et qui ressent douloureusement la perte de cette cité au moment même où il la parcourt, la responsabilité de ce massacre se portera, pour peu qu'il y prête attention, sur tous ces artistes, en particulier les écrivains, qui dans le privé de son séjour lointain lui ont tracé une image de ces mêmes maisons et de ces mêmes rues qui le déçoivent maintenant. Intoxiqué : ils ont avec des mots et des images façonné à son intention un objet de désir qui l'a si bien tenté qu'il a abandonné son existence de tous les jours pour s'approprier cette chimère.

C'est peu à peu, dans le silence de sa chambre d'hôtel, après de grands circuits guide en main, qu'il aperçoit les auteurs de ce crime perpétré à son insu et contre lui. Là il se souvient de la patine des palais du Guépard et des Francalanza, absolument introuvable ici. Il a cherché en vain le "lieu" où Roussel a choisi de disparaître : il n'y a plus qu'une auberge avec pour seule consolation un buste de Wagner au milieu d'une fontaine dans le hall d'entrée. S'il a repéré, pense-t-il, le marché de **Mensonges et Sortilèges** c'est sans espoir d'y voir jamais une intrigue s'y nouer. Les preuves s'accumulent et il fait de mauvais rêves.

Au matin, avec le soleil, il a de nouveau envie de redonner sa chance à la ville, bien qu'il repense de plus en plus souvent à l'anecdote de T. Gauthier à propos de Taine, qui, malgré qu'il soit resté cloîtré dans sa cabine durant toute la traversée du Lac Majeur, en donna ensuite dans son **Voyage en Italie** une version enchanteresse et dont tout Paris s'émerveillait. Peut-être au fond en est-il toujours ainsi : les écrivains décrivent des paysages qu'ils n'ont même pas vus. Pourtant, il se décide pour une ultime excursion, en pensant cette fois à Goethe qui, parmi tous ces plaisantins, devrait être le plus digne de confiance,

Son autorité, l'ennui même qui se dégage de ses descriptions plaident en faveur de sa subjectivité : il devrait éprouver en face d'un même objet ce que le grand homme a lui-même ressenti.

Ils partent donc, Goethe le suivant ou le précédant comme une ombre. Ils vont à l'extérieur de la ville visiter une villa dont le nom le hante d'ailleurs depuis plusieurs semaines. Palagonia, la villa du Prince Palagonia. Parmi les curiosités de l'île qui attirent les touristes au 18^e siècle, après l'Etna et les ruines grecques, vient immédiatement cette maison entourée d'une enceinte peuplée de monstres de pierre. Cette ribambelle de figures horribles devrait réconcilier Palerme et tous ses voyageurs déçus.

Si l'on se fie à la réputation que les Siciliens lui ont faite et que les écrivains et photographes ont soigneusement entretenue jusqu'à maintenant, cet édifice entièrement métaphorique, ou qui a renoncé selon le choix de son auteur à être utile pour n'être qu'image, devrait provoquer l'effet de choc le plus prononcé que puisse produire une pierre. Ne raconte-t-on pas que des femmes enceintes mettaient bas à la vue de ces personnages hideux? Le Prince n'a-t-il pas été l'architecte d'une telle magie pour éloigner de sa femme tous les hommes de la terre? Aussi, c'est à une véritable séance de magnétisme que prétend assister celui qui descend l'allée qui mène tranquillement à la villa Palagonia.

Eh bien, non, les pierres ne disent rien : elles sont curieuses, difformes certes, mais leur vision n'est suivie d'aucun autre effet qu'un certain doute quant à la raison du Prince ainsi qu'à celle de tous ceux qui ont colporté ces histoires finalement décevantes. Pourquoi ont-ils cru à la force de ces images dont la dimension de pierre devait multiplier l'impact? Il n'y a pourtant qu'à faire ce trajet, dépasser les pins et les bougainvillées, pour s'assurer qu'il n'y a là vraiment rien à éprouver.

La fin du voyage

Palerme est un parcours désenchanté. Mais, réflexion faite, il n'y a pas lieu d'accuser cette concentration urbaine particulière, cet agrégat de peuples et d'histoire. La capitale sicilienne et sa célèbre villa viennent ici au premier plan parce que c'est leur programme avoué depuis des siècles d'affirmer la puissance des images et de démontrer leur empire sur des matières aussi résistantes que la pierre. Cependant, Versailles ou bien d'autres sites, lieux à l'origine agréés par les dieux, espaces conçus par

des monarques, auraient pareillement alerté notre voyageur sur l'essoufflement du pouvoir des images ou, à tout le moins, sur sa capacité à les recevoir. Qu'est-ce en effet que le palais du Roi Soleil, un matin d'automne, déserté de ses masses de visiteurs qui clament ironiquement - par leur présence même - qu'il est la pensée d'un seul, d'un unique esprit; qu'est-ce que Versailles quand vous n'êtes plus atteint par la grandeur imaginée par Louis XIV et si bien racontée par Voltaire? Rien qu'une suite de salons, de cours, de jardins : tout un vocabulaire d'architecture, de quoi en épuiser le dictionnaire.

Ni Palerme, ni Versailles, gigantesque machinerie s'il en est, ne parviennent à émouvoir dès lors que l'histoire qui les entoure tout à coup se dégage des pierres qui les soutiennent. Notre fiction est d'imaginer un monde futur sans histoire et sans l'insoutenable déception des images. La grâce ou le mérite de notre époque, et pour tous les voyageurs que nous sommes, serait peut-être de déclarer inégalable la présence des choses, la solidité des frontons de pierre et de poser en face, en complément ou en opposition, tel un monument immatériel certes mais oh combien étagé, la fabrique de toutes les images. Notre temps pressentirait l'essoufflement d'une phase du débat entre l'image et la chose.

Mais qui sommes-nous pour prononcer de tels édits? De quel droit inventer ces personnages anesthésiés que nous oserions présenter comme les modèles d'une sensibilité à venir? Invoquer la chute prochaine des images pourrait n'être après tout que le signe d'un dérangement ou encore, et dans le meilleur des cas, un procédé littéraire bien connu qui consiste à détruire pour mieux relancer le processus tout entier de la prolifération des images. Mallarmé ne disait-il pas: "La destruction sera ma Béatrice", signifiant par là que d'un même mouvement sa poésie sera celle de la mort des images et de leur blancheur intégrale mais pour se constituer ainsi une source inépuisable de représentations. D'ailleurs c'est ce paradoxe qui lui permet de se réclamer de Dante dont l'oeuvre démontre, pour toute une civilisation qui l'a reçue comme telle, la suprématie des images. Mais répétons-le, de qui peut-on s'autoriser pour déclarer que l'image, représentation du monde et de la mort du monde, court à sa perte?

L'image - c'est l'un de ses caractères essentiels que nous découvrons en passant - l'image vous autorise. Que ce soit en littérature ou dans la vie psychique en général, et pour peu que vous vous insériez dans son schéma universel - et comment faire autrement?

-, l'image vous confère une identité, un nom. Mallarmé se réclame de Dante, de même notre voyageur aurait tant aimé s'insinuer dans l'âme sensible d'un W.F. Goethe. Mais il n'y a guère de lignée possible pour qui voudrait interrompre, allant jusqu'à la rétrospection absolue, tout lignage. Il doit y avoir par ailleurs, et qui cherche l'y trouve, dans toute oeuvre une aspiration au mutisme absolu qui soit en même temps la revendication d'une identité intégralement à soi, sans caution, sans référence, sans allusion, on peut dire sans image... De même, il y a dans tout rêve, c'est Freud qui le dit, un ombilic ou un point d'obscurité qui ne le cède à aucune représentation. Ce n'est plus alors une image, ce n'est pas non plus une absence d'image, c'est le point où le rêveur en cède le moins à son autre qui est lui-même, c'est un passage sans image.

Il est impossible d'évoquer ce tour de passe-passe de l'identité ou le passage par quelque point de son étendue sémantique, sans que ne surgisse immédiatement la figure de W. Benjamin, dont l'oeuvre principale, inachevée et posthume, **Das Passagen-Werk**, devait par une accumulation de fragments d'écrits sur Paris, en quelque sorte donner la Ville-Lumière sans que personne n'y soit pour la contempler : les ruines de Paris pour le voyageur romantique de l'avenir. Que Benjamin se soit suicidé à la frontière, impossible passage, ajoute comme une hallucination à ce qui n'est plus pour nous qu'une aventure théorique. Benjamin pourrait alors faire office de passeur comme Dante le fit obligamment pour Mallarmé. Nous serions dans sa lignée et probablement le sommes-nous malgré nous dans cette attirance vers l'anonymat et la non-existence. Pourtant il serait en même temps absurde de négliger le fait que cette manie active de la citation a pour visée ultime, quitte à disparaître soi-même dans le processus, de dorer son objet, Paris, de la patine unique des ruines. Benjamin, mais également Baudelaire et Poe, dont il a plus que tous tiré la leçon, nous préviennent que la dernière séduction de l'image et la plus forte est celle de ses restes.

L'auteur des **Passages** est un amateur de ruines en puissance, c'est l'oeil de Goethe qu'il convoite : débarquer à Paris comme à Babylone ou à Aggrigente, convoquer un nouveau romantisme, une nouvelle quête de l'origine en cheminant à travers les textes et non plus les pierres. Nous sommes ainsi ramenés à l'ombilic du rêve ou à notre touriste déçu et récalcitrant que même ces aventures limites n'émeuvent plus et qui doit chercher ailleurs la raison de son malaise : le monde n'est plus l'exposition universelle d'antan,

qu'elle soit montée par l'enthousiasme ardent des voyageurs anciens ou par le désespoir froid de nos contemporains. Positive ou négative, notre touriste sicilien prend à partie toute forme d'exposition.

La déception elle-même

Quiconque a lu Freud sait maintenant que la déception est toujours à l'origine des névroses. Pour le dire en peu de mots, par exemple, l'impossible identification à l'un des parents du trio oedipien, parce qu'elle inclut en elle-même le meurtre souhaité de cet objet, suscite un conflit, des refoulements, un symptôme. Diverses contradictions internes entraînent diverses solutions, mais toutes autant qu'elles sont découlent d'un refus imposé à une pulsion qui ne peut atteindre son but. Rêve, symptôme ou oeuvre d'art émergent d'une déception. Pourquoi ne pas dire alors et en toute simplicité que notre voyageur fatigué des ruines et du monde palpité de névrose? Incapable de s'identifier aux grands amateurs d'architecture du passé, sans même parler des découvreurs d'autrefois, incapable au surplus de faire dériver de cet échec une ironie, sorte de plaisir secondaire - comme ont pu sans doute le faire des écrivains comme Kafka dont "le voyage en Amérique" n'est rien d'autre que la parodie, et du voyage et de toute Amérique, ou encore Musil et Robert Walser, auteurs de promenades inqualifiables -, incapable en somme de satisfaction comme de névrose, notre héros outrepasserait les limites de la déception elle-même.

Freud aimait les ruines. Archéologie du psychisme, la psychanalyse fonde son action sur la possibilité de remonter au temple de chacun à partir des fragments laissés par le temps. Le patient et l'analyste coopèrent à ce travail et idéalement quand ils se quittent, c'est en regardant ensemble vers l'horizon où se détache la construction qu'ils ont réédifiée. L'un des ressorts de cette entreprise en commun, et Freud y insiste, c'est de provoquer chez l'apprenti archéologue qu'est tout patient le même amour des ruines qui anime l'analyste. Notre voyageur, quant à lui, n'a aucune patience : il rejette ces travaux nécessairement collectifs. Il ne se départ pas de l'idée qu'une pierre ne donne qu'une pierre : elle n'est la ruine de rien; de métaphore, quelle qu'en soit la forme, il n'y a plus. De même, il n'éprouve que l'instant et l'immédiat : cet homme est dépourvu d'horizon ou encore de théâtre, car il veut récuser à l'avance tout art de représentation.

Par son refus obstiné du jeu des apparences, notre personnage imaginaire devient encombrant et l'on

ne voit plus bientôt ce que l'on pourra écrire à son propos sinon qu'il se confond avec cette obstination. Il va se dissoudre dans une négation absolue. Le moyen de le préserver, si nous voulons saisir son message jusqu'au bout, ce sera paradoxalement de lui donner un corps, une vie. Cet homme quand il regagne sa chambre d'hôtel, quand il revient à son corps, fait de mauvais rêves. Un mauvais rêve, contrairement à ce que pourrait laisser entendre l'expression consacrée, n'est pas un cauchemar. Ce n'est pas l'interruption du rêve, ce n'est pas l'onirisme gothique monstrueux dans lequel baignent certains rêves qui signent le ratage du rêve, mais plutôt sa difficulté à se démarquer de la réalité perçue. La nuit ressemble trop au jour : le rêveur n'a pas pu camper sur la scène de sa propre histoire, dans l'horizon de son passé, le vécu d'une journée auquel il est ainsi toujours ramené.

De pareils rêves, tout le monde en a fait à un moment ou l'autre de sa vie. Il y a cependant des êtres chez qui c'est chose courante. Et ce sont habituellement ceux qui sont réfractaires à la vie comme à un spectacle qui les concerne qui sont incapables de mises en scène oniriques élaborées, insinuant chez qui les regarde une sensation, qui confine vite au malaise, d'une continuité tragique entre l'extérieur et l'intérieur. Un psychanalyste, Freud par exemple, entendant parler d'un tel spécimen et d'un tel vécu onirique, demanderait tout de suite si cet homme ne se plaint pas de maux physiques : c'est pour lui une conclusion logique, c'est une déduction à la Sherlock Holmes : un homme qui redoute le théâtre de la vie et de son psychisme, et donc la psychanalyse elle-même, doit être un peu hypocondriaque. Hypocondre, tel serait le corps que nous devons fournir à notre voyageur pour l'entendre à nouveau, mais cette fois-ci, pour ainsi dire, de l'intérieur.

L'hypocondrie, bien que vieille comme le monde occidental, est une notion somme toute récente dans l'histoire de la médecine : elle apparaît, est-ce un hasard, au moment où le théâtre européen renoue avec la pensée du théâtre antique tragique et comique, c'est-à-dire au dix-septième siècle et particulièrement en France. Si la maladie imaginaire n'a pas été inventée par Molière, elle lui a été à tout le moins proposée comme sujet par son époque, une époque pour laquelle la scène était chose de tous les jours en même temps qu'affaire d'État. Ce rapprochement, qu'il soit historiquement fortuit ou non, entre cette affection psychique qui a le corps pour objet et la représentation théâtrale a tout pouvoir de solliciter notre attention, quand on se souvient des difficultés de notre voyageur à approuver quelque théâtre que

ce soit, interne ou externe. Quant aux liens entre la psychanalyse et le théâtre, ils sont explicites : la scène de l'inconscient, Oedipe surtout, et quel que soit le véhicule germanique grâce auquel Freud les a reçus, sont autant de thèmes psychanalytiques qui recueillent ouvertement la tradition du théâtre antique. Par ailleurs, et avant toute symbolisation, le jeu théâtral comme la relation analytique créent une expérience où un sujet se laisse librement subjuguer. Chez les Grecs, le spectateur assiste moins à une représentation qu'il ne s'en sent investi. Être cerné par un spectacle, celui du monde et des dieux, Freud s'est souvenu de cette expérience tout au long de son oeuvre. Bien avant de faire du héros de Sophocle le modèle de l'une des parties capitales de sa théorie, il s'est adressé à Aristote qui lui a fourni le nom de sa première thérapeutique, la méthode cathartique, qui est en même temps l'interprétation que donne Aristote de l'effet spectacle.

La catharsis comme méthode et comme interprétation a mauvaise réputation. On ne veut souvent la voir que comme la préhistoire de la psychanalyse ou comme une vue certes réelle mais un peu vulgaire de la vérité du théâtre. Pourtant ce serait une injustice de continuer à croire que la pensée aristotélicienne du théâtre s'arrête au dévouement et à la décharge. De même il faudrait s'aveugler pour prétendre que la psychanalyse, dans ses dernières formulations et pratiques, aurait réussi à extirper de son sein toute suggestion ou toute abréaction. Bien plutôt, et dénonçant la tentation intellectualiste, il faut admettre que le fait d'être saisi soi-même, fait qui donne le sens à toute catharsis, est un prérequis indispensable à toute cure comme à tout spectacle.

C'est évidemment la possibilité de ce saisissement qui manque à notre voyageur qui a franchi les limites de la déception. Pour être déçu, il faut d'abord pouvoir être convoqué par une scène. Les hypocondriaques, pour revenir à ces malades de l'image, ne sont pas susceptibles de s'allonger sur un divan dans un cadre délibérément scénique et, c'est une constatation clinique, n'iront jamais au théâtre malgré souvent leur désir explicite de s'y rendre. Cette impossibilité vient de ce qu'ils n'accepteront jamais l'idée que toutes ces images qui leur sont soumises leur sont en fait adressées. Ils se déplacent peu, ne voyagent pas, ni dans les textes ni sur les sites fameux de l'histoire, parce qu'engagés dans de tels itinéraires viendrait un moment, un instant funeste, au contraire source de bonheur pour tous les autres voyageurs, où ils se vivraient comme l'enjeu de ces ruines et de ces tombeaux. Aussi leur inlassable ac-

tivité consistera-t-elle à demander à un interlocuteur complaisant de les débarrasser de ces images qui se sont douloureusement et frauduleusement fichées en eux malgré leur vigilance.

Les hypocondriaques n'ont pas de corps ou du moins c'est leur souhait qu'on fasse place nette des fragments qu'ils en ont néanmoins conservés. Leurs préoccupations somatiques souvent délirantes et essentiellement verbales - leurs troubles ne sont nullement étayés -, tous ces mots, tous ces noms de maladie qui les hantent, leur tiennent lieu de corps. Le corps, c'est la grande affaire des hypocondriaques; pourtant il convient de dire que si indéniablement ils ont un corps, par ailleurs ils sont plus ou moins dépourvus de ce que nous appellerions volontiers ici une représentation ou, plus justement encore, une image de ce corps. Cette image ou cette pellicule sur laquelle est imprimé un circuit de zones avec entrées et sorties, c'est à elle que s'adresse la catharsis aristotélicienne et s'il est sans doute osé de prétendre qu'elle s'apparente à la première ombre issue de la caverne platonicienne, il est néanmoins certain que les topiques freudiennes n'ont pour seul objet que d'en définir l'architecture. C'est de ce mannequin infiniment ressemblant au point d'être nous-mêmes, c'est cette légère distance à l'intérieur de soi qui fait défaut à nos malades imaginaires.

Ce petit creux, origine du corps psychique ou du narcissisme, mythe de l'image s'il en est, Freud, à la suite il est vrai de Platon aussi bien que d'Aristote, le voit se former à la surface de l'être dans un lieu scénique et par la force de ce lieu. C'est d'abord une histoire familiale où, dans l'ordre de la théorie, père séducteur puis mère maternante vont imprimer dans leur nourrisson une marque d'altérité qui mettra en branle la fabrique d'images : l'enfant hallucine, il fabrique ses propres images, dira le mythe freudien. Ensuite se succéderont une série de lieux analogues, cabinets analytiques, théâtres, églises, textes, paysages de ruines où sous l'effet et le rappel d'une même topique sera convoqué, toujours à nouveau et jusqu'à provoquer l'hallucination elle-même, ce premier corps imagé.

Le drame de notre voyageur devenu hypocondriaque, c'est de ne point tolérer pareilles convocations et provocations. Il s'éloignera de tout médecin qui refusera de confirmer ses craintes imaginaires, car ce serait là admettre que le corps dont on parle n'est pas celui dont il s'agit. Le paradoxe de cette étrange maladie, qui ne s'accommode d'aucun médecin, nous introduit en même temps à l'un des énoncés

les plus énigmatiques de Freud. Un voyageur, bien dans son corps par ailleurs, peut, à l'issue d'une promenade à Versailles bercé par la légende de Louis XIV et de sa descendance funeste, être envahi par une culpabilité imprévue et repartir déçu. Qu'importe, il en parlera à ses amis ou à son analyste et ces conversations dissoudront bien souvent cet affect malheureux. Notre voyageur palermitain, lui, repart non seulement déçu mais malade. Pour notre siècle qui est et sera psychosomatique, cette constatation est d'importance. Être déçu, être coupable ne fait pas de vous un malade : la maladie c'est de ne pouvoir recevoir, faute d'écran constitué pour ce faire, une culpabilité, une déception.

La maladie, c'est de devoir recourir à d'autres moyens que la culpabilité ou la déception qui sont toujours des noms différents d'une même étroite liaison avec un autrui qui a le visage de l'altérité pour soi. La maladie, et c'est une horreur vécue par de grands fous et de grands artistes, propose une autre altérité que celle intime des images. Il y aurait, la folie le clame sans pouvoir nous en offrir de descriptions, une vie sans commune mesure avec celle qui s'ordonne à partir d'une image de soi façonnée dans une relation à autrui, une vie qui s'ancrerait dans un refus actif de la mort à soi qu'implique toute représentation, tout dédoublement si pelliculaire soit-il. Un malade hypocondriaque réfléchit qu'il

vaut mieux en un sens être tout entier identique à sa douleur que de risquer l'investissement d'autrui. Cette vie revendiquée d'un soi inaltéré, que l'on ne saurait rejeter comme un simple fantasme tant les éprouvés de ces malades excèdent cette mécanique de l'image que sont les fantasmes, représente au contraire l'extrême possibilité de l'image ou sa ruine. Sa destruction ancienne ou future. Sans nostalgie. La maladie de l'image - on dit aussi psychose hallucinatoire, psychose délirante, psychose non délirante - donne à l'inconscient ou de l'inconscient une idée de saut : la pensée menaçante d'une frontière sans retour que suscite en nous également, bien qu'atténuée, la contemplation des ruines.

N'est pas poète qui veut, n'est pas malade qui veut. Il y en a qui sont pourtant tentés par le saut : les acteurs par exemple ou les analystes. Les uns comme les autres, avec leurs moyens propres, cherchent à apercevoir le temps ou l'espace où l'on s'appartiendrait autrement. Et l'ombilic du rêve, ce moment où le rêveur est son propre sommeil, qui est aussi la ruine des images du rêve, la pointe sur laquelle il pourrait s'effondrer, est là comme un écran qui ne serait plus fait pour des images.

1. G. Macchia, **Le Prince de Palagonia**, Paris, Quai Voltaire, 1987; **Paris en ruines**, Paris, Quai Voltaire, 1988.

L'IMAGE EN MAJESTÉ

Jean GILLIBERT

Psychanalyste et homme de théâtre, Paris

La pensée de Freud que le rêve n'est qu'à l'image du passé - c'est la seule prémonition de l'avenir, son prophétisme - devrait nous inciter à de nombreuses réflexions.

Le passé n'est pas reconstituable, mais restituable par l'image que le monde et l'homme se donnent, ensemble. Cela balayerait les fausses perspectives de Sartre et de Lacan sur l'imaginaire et redonnerait à l'imagination transcendante de Kant - c'est-à-dire au transfert - comme anticipation faisant avancer le temps, toute sa vigueur.

L'image-symbole, bien sûr, et non le signe-symbole. L'image-symbole repose la grande question de l'universelle analogie et de l'inconscient comme empathie négative du monde.

Je ne vais m'intéresser qu'à l'image dans le déploiement dynamique du texte par l'acteur, mais j'affirme que le problème est le même avec la situation analytique.

Il faut sortir du monde totalisé et totalitaire, des sphères de représentation où l'image est soit l'idée préalable à toute réalité, soit la duplication en miroir de cette réalité. Ce qui est "théâtre" et non théâtralité est ce moment tiers, en tiers, toujours en mouvement donc en création, qui est l'expression de l'inexprimable.

L'expression de l'image n'est ni discours, ni représentation, ni signe, parce qu'entre la structure du fait et la structure du langage dans le discours, il y a quelque chose qui devient commun. Et cela se représente dans le jeu de l'acteur qui médiatise la structure d'un discours au passé (le texte qu'il a appris, révélant un fait passé) et la structure d'une énonciation actuelle et immédiate - le jeu de l'acteur.

Cette "majesté" de l'image, de cette épiphanique introuvable, est le tiers innommable pour lequel il y a théâtre.

L'image, qui n'est donc ni le recul sur la "découpe" ni l'illusion visuelle et sonore, appartient à la science de la vie. Elle est de l'art. L'image est vivante et pour qu'il y ait théâtre cela concerne en même temps la construction de l'image scénique par le poète, qui révèle alors son pouvoir dramatique, et la construction de l'image privée du public - son imaginaire - qui est le travail de construction plus propre de l'acteur aidé par le metteur en scène.

L'image, par le poète dramatique et le jeu de l'acteur, devient le lien du théâtre au monde, lien plus grand que les processus de liaison que décrivent avec tant de morosité les techniques d'apprentissage du métier d'acteur et la sociologie du public.

La connotation sémantique du terme "image" en Occident a toujours tendance à n'en valoriser que l'effet-miroir de duplication - le reflet d'un donné - ou l'esthétique de formalisation. On ne se rend pas compte que le "réalisme socialiste" des médiocres années et le formalisme savant des metteurs en scène actuels relèvent du même principe et disent la même chose : un esprit de totalité.

On ne devrait parler que de l'incarnation d'une image-symbole, d'une vision, d'une apparition, d'une expression, d'une épiphanie.

Le théâtre est le lieu d'une communauté structurale dans une durée, une tension dont la finalité progressive est toujours de l'ordre de l'inconnu (se donne comme "inconnue"), communauté structurale qui est le drame même entre l'image scénique privée qui, devenant publique (publiée), cherche sa

construction, son lieu commun, et l'image réceptive d'un public, qui veut se sentir "privé" du monde - contre le monde mais pas sans lui.

À partir de ce tiers innommable qu'est l'image, qui rend le théâtre si proche des formes religieuses ou des formes de procès de tribunaux mais qui les en éloigne absolument, la métaphore théâtrale s'est déployée en Occident sur tout ce qui n'était pas "théâtre" et on a fait de tout un théâtre.

On est parti du "deus ex machina" pour le regard duquel il y aurait théâtre (la place de Dieu), pour laisser apparaître avec et après la révolution démocratique née en 1789 une panoptique totalisante, c'est-à-dire un oeil, un regard, auxquels rien n'est caché du seul fait qu'ils existent et de par simplement le lieu qu'ils occupent. Cette panoptique totalisante est la matrice inépuisable du lien moderne d'autorité.

Elle a réglé le regard sur la folie dans l'asile; elle a réglé la théâtralisation de l'hystérie avec Charcot à la Salpêtrière. Elle hante la psychanalyse avec Freud qui, refusant l'hypnose de Charcot et Bernheim, invente un théâtre psychique à partir de métaphores théâtrales ("Autre Scène", "Figuralité", "Dramatisation", "Seconde topique", etc...).

Ne pas être vu pour mieux tout entendre (situation de l'analyse classique) opérait dans le monde privé (du fantasmatique) la même disjonction totalisante actif/passif que celle qui allait régner et triompher de nos jours sur l'organisation théâtrale spectateur/acteur.

Quand Freud dit que le rêve ne réalise le désir qu'à l'image du passé, d'une part sa métaphore théâtre s'effondre puisque le rêve ne peut, en soi, prophétiser l'avenir; d'autre part, il la sauvegarde comme le jeu d'un théâtre possible puisque ce n'est pas la restitution du passé "tel quel" qui est valable mais son image, donc sa construction.

L'image du passé ne sera jamais le passé, ou plutôt le passé ne sera jamais l'image du passé.

Le passé "n'est rien" - comme l'être - si ce n'est qu'il est mis en abîme par son image de construction, mais ce n'est pas non plus l'image qui crée le passé.

La théâtralité ambiante ne se rend même plus compte de son esprit de "totalitarisme". Théâtre officiel, critique officielle et médias concourent à rendre

la démocratie libérale invivable et la font ressembler aux démocraties totalitaires.

Un critique récent, logique dans sa sottise, disait d'un travail de metteur en scène - pour le louer, bien entendu - "il fait de tout, théâtre"! Parfait esprit de totalitarisme digne de la ligne sans erreur du "parti"!

Je vois des metteurs en scène, engagés à gauche, comme ils disent, exercer un talent spectaculaire de totalitarisme dans leur travail. Il savent "diriger" les acteurs, comme on dit; ils savent "montrer" de belles "images"! "Ce n'est pas du Shakespeare, mais Dieu que c'est beau!", ai-je entendu récemment au sortir d'une monstruosité totalitaire (**Richard II** par le Théâtre du Soleil).

Les "techniciens actuels", acrobates insignifiants, ne sont plus capables d'être artistes, parce qu'ils ne veulent ou ne peuvent plus penser :

- que l'énonciation est un acte (d'acteur) qui dirait la chose comme ce qu'elle a été et ce qu'elle pourrait être sans être énoncée;
- que dans la représentation elle-même, la chose ne peut nous être donnée que comme indépendante de la représentation elle-même
- et qu'enfin, une image peut tout représenter à l'exception du rapport de représentation qu'elle-même, cette image, entretient avec ce dont elle est l'image.

*

On a cru que le cinéma objectivait l'image sur l'écran; mais écran n'est pas ce qui fait seulement écran mais ce qui est une surface de projection où le tiers innommable devient l'arrière-fond de la caverne de la salle obscure. Le théâtre a construit son image en plein jour; le cinéma a construit son image pour l'obscurité. Espace et durée sont de ce fait différents au théâtre et au cinéma; mais le montage n'est pas une dramaturgie et la dramaturgie ne peut pas être étudiée comme un "montage" de film.

Marlène Dietrich fait remarquer dans ses mémoires qu'un vrai et grand metteur en scène est celui qui sait faire la différence entre ce qui est "vu" quand la scène est tournée et ce qui va apparaître "à l'image" de cette scène. Les médiocres metteurs en scène, non seulement ne savent pas faire la différence entre ces deux moments, mais plus encore ne cessent de "parasiter" la puissance de la future apparition de l'image. Les metteurs en scène de théâtre, qui font plus confiance à leur interprétation qu'à l'oeuvre

elle-même, ne donnent qu'une illustration parasitée, formelle et maniérée : ce que la critique appelle à tort une image.

Ils oublient ce qu'Abel Gance, pour en revenir au cinéma, définissait si bien de la puissance de l'image: qu'elle n'existe qu'en représentation de la puissance de celui qui la crée.

C'est que la caméra n'est pas qu'un regard objectif - pas plus que le synthétiseur (ordinateur) n'est une écoute objective du son - mais aussi une puissance subjective, ne serait-ce que par le cadrage. La possibilité de séparation entre oeil opérationnel de la caméra et oeil subjectif du cameraman (metteur en scène) renvoie à la possibilité de séparation entre jeu extérieur et intériorité de l'acteur.

Au cinéma, l'intimité de l'acteur - sa subjectivité foncière - est essentielle; c'est elle qu'on "voit".

Le regard que doit porter un acteur sur son jeu devant une caméra est tout autant subjectif. La caméra plonge au fond du signe humain. Il faut savoir recevoir cette plongée et la retransmettre en contre-plongée.

Il y a analogie entre l'image au cinéma et l'écran psychique. Cinéma et psychanalyse sont organisés par la même sphère du sens de l'image. La métaphore théâtrale en psychanalyse a été utilisée abusivement.

Ce que le théâtre, ayant subi le choc du cinéma, peut alors magnifier, c'est la tension retrouvée de l'espace et de la durée du monde d'une image sans fin qui ne s'épuise pas.

Je n'ai jamais cru que le cinéma tuerait le théâtre. Au contraire, il l'a enrichi et lui a fait opérer une mutation qu'avait pressentie Mallarmé comme Strindberg (l'onirisme du **Chemin de Damas**, par exemple)... et comme l'exploite Dreyer avec ses longs plans séquences.

*

On ne fait du théâtre de "tout" (cheval de bataille de la pensée officielle... "ça fictionne"... "ça joue"... etc.) que si l'image se réifie; on ne fait que théâtraliser le réel.

Ce système totalitaire d'autorité fait en effet ressembler les oeuvres théâtrales représentées à des "pièces montées", c'est-à-dire consommables.

Tout doit être non seulement visible mais, l'étant ou ne l'étant pas, se sachant vu.

Au théâtre des metteurs en scène susnommés, on vous dit : "c'est comme ça que vous devez jouer", - cela, en tant qu'acteur, je l'ai vécu... et refusé - on appelle cela la direction d'acteurs... puis on vous oblige à voir comme si vous deviez être vu en train de voir... "C'est comme cela que vous devez penser!"

On fait des effets de texte et de déclamation, de ponctuation et de découpage prosodique : la bourgeoisie de consommation de droite (**le Figaro**) et de gauche (**le Monde**) est satisfaite. La boîte à idées a fonctionné, ce qui revient à refuser l'irréductible de l'écriture qui rend inassimilable Eschyle à Shakespeare et Shakespeare à Tchekhov.

On "mythifie" à l'envie : Oreste est dans Hamlet, et Hamlet dans Treplev.

Quant à la notion d'oeuvre!... on n'en parle même plus; la dramaturgie de lecture (?) et de sémiologie a tout emporté dans son courant intellectualiste et clérical.

On a appelé au secours les grands herméneutes, Marx, Nietzsche, Freud, mais on n'a pris aucun soin de savoir comment on pouvait passer d'une herméneutique à une pratique théâtrale même théorisable. Marx, Nietzsche et Freud ne servent à rien, si ce n'est à décentrer l'intellect, l'acte réflexif sur l'art théâtral; s'ils ne servent que de fonctions ou modes d'emploi illustratifs parce qu'interprétatifs, ils sont à bannir par leur inadéquation même.

*

La vérité de l'image a été mieux sentie par les poètes. Déjà et surtout au XIX^e siècle.

Thomas de Quincey, dans son essai sur "Le heurt à la porte de **Macbeth**"¹ (la scène du portier), dit déjà ce qu'est la puissance d'une construction de l'image.

Cette scène qui propose une image "comique", diserte, pléonastique même : "Frappe! Frappe! Frappe!" donne la tension de durée et d'espace de la qualité du meurtre, c'est-à-dire effroi, terreur et horreur.

Le crime de Macbeth et de Lady Macbeth n'est pas n'importe quel crime. Par le meurtre du roi, Macbeth "a tué le sommeil"... d'où le discours redondant, com-

plaisant du portier. Inconsciemment il se rassure sur ce qu'il ne sait pas encore. Il a compris alors l'image des "ténèbres" : quand il n'y a plus de sommeil (on l'a réveillé en plein sommeil et sans raison apparente), il n'y a plus de clarté dans les ténèbres.

C'est cela une image de la pièce : la plongée dans les ténèbres, car il y a eu meurtre d'un roi (d'une légimité) et d'un lieu cosmique (le sommeil humain).

Mallarmé, qui reprend cette pensée de Quincey, la prolonge en exigeant du théâtre qu'il soit la "littérature reprise à sa source", "le vrai culte moderne", "l'explication de l'homme suffisante à nos plus beaux rêves".

Mallarmé, donc, nous parle de cette "fausse entrée des sorcières dans **Macbeth**"². Devant ces apparitions évanouissantes, notre curiosité est toujours en éveil et toujours déçue. Les sorcières ne sortent pas de scène. Comment faire alors pour ne pas tomber dans les signes pauvrement cinématographiques de montage avec des "noirs" par l'éclairage ou des clairs-obscur savants de ténébreosité?

Il faut trouver la vérité incarnée de l'apparition et de l'évanouissement des sorcières - atmosphériques sans tous les clichés d'éclairage. De cette image, les metteurs en scène ne s'inquiètent pas plus que d'une guigne. Ils préfèrent la facilité des signifiants à casquette. Tout le monde est content : on a tout vu!

Pour cette "fausse entrée des sorcières dans **Macbeth**", Shakespeare nous donne une indication "affective" de lieu :

- un lieu vide. Tonnerre. Éclairs;
- un lieu vide, c'est-à-dire désert; c'est-à-dire une scène déjà endeuillée!

*

Baudelaire, dans un de ses textes sur le comédien Philibert Rouvière, nous met déjà en garde contre les formalismes, lui, le premier organisateur de la modernité. "Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus". L'image n'est pas une forme :

Et quand le grand acteur, nourri de son rôle, habillé, grisé, se trouve en face de son miroir, horrible ou charmant, séduisant ou répulsif, et qu'il y contemple cette nouvelle personnalité qui doit devenir la sienne pendant quelques heures, il tire de cette analyse un nouveau parachèvement, une espèce de magné-

tisme de récurrence. Alors l'opération magique est terminée, le miracle de l'objectivité est accompli, et l'artiste peut prononcer son Eurêka. Type d'amour ou d'horreur, il peut entrer en scène. - Tel est Rouvière.³

Dans l'opération magique d'objectivité à laquelle le comédien se livre avant d'entrer en scène, le "magnétisme de récurrence" joue à plein. Admirable pensée de l'hypnose contrôlée, non par la mimésis mais par l'analogie. Pour entrer en scène "chargé", il faut être à ce lieu et à ce moment où l'image de soi est pleine... pour sa perte.

Le théâtre devient bien alors le "cercle de lieux d'épreuve" que vivait le narrateur, G. de Nerval, dans **Sylvie**.

Cette pensée indissociable du théâtre n'a-t-elle pas été reprise par Pierre-Jean Jouve?

Je relisais, il y a quelque temps, les "critiques" qui avaient "refusé" la présentation des **Cenci** par Artaud. Misérable critique! Colette, seule, avec une relative compétence, demeure dubitative. Elle fait beaucoup de littérature, comme toujours, ce qu'on a appelé son style savoureux, mais elle s'inquiète de ce que ces gens de théâtre (les acteurs des **Cenci**) "inquiètent".

Seul, P.-J. Jouve a écrit une critique digne de ce nom. Accueillante et clairvoyante. Il y écrit entre autres que "le théâtre représente notre vie intérieure. Il s'agit moins de vérité que de durée, de tension, de transposition". Jouve a compris que l'art théâtral, à travers les **Cenci** et Artaud, était inséparable de la vie; que la théâtralité était une vaine essence; que le théâtre, lui, est d'essence supérieure, non frivole même s'il sait faire rire, et certainement pas hédoniste.

Quand on a à oeuvrer à la construction d'une image, on ne s'amuse pas; la recherche et la quête, par l'angoisse même, veulent l'absolu.

Je hais l'art hédoniste de notre époque.

Quelques exemples de la construction de l'image dans la dramaturgie vivante

Pas plus qu'il ne faut confondre le texte et l'écriture, il ne faut confondre le sujet et l'image. Le sujet de la pièce comme du tableau relève de l'anecdote qui deviendra intrigue dans et par le déroulement de la pièce.

La tragédie grecque (attique) suppose un espace bi-dimensionnel, avant-arrière. Skênê-orkhêstra, sans transcendance de verticalité, mais non sans sous-sol et sans arrière-fond, contrairement à ce qu'a postulé Nietzsche.

L'ekkykléma était un chariot qui sortait de l'intérieur du palais pour venir radicaliser l'espace de l'orkhêstra. Il portait en général des "cadavres".

Ainsi, de l'**Agamemnon** d'Eschyle, le sujet de la pièce est à la fois :

- le retour d'un roi vengeur;
- la vengeance de sa femme jusqu'au crime.

Mais l'image est dans l'apparition tardive du char portant le roi vainqueur de Troie qui rentre en son pays, accompagné de sa captive et maîtresse, Cassandre.

Les personnages du char doivent rentrer dans le palais pour y être tués. Agamemnon l'ignore et ne le pressent pas. Cassandre le sait pour Agamemnon et pour elle-même. Elle n'obéit pas moins à sa prophétie.

L'ekkykléma portera les deux cadavres. Le crime "résolutif" n'exténuera rien cependant de la puissance dramatique (cf. **les Choéphores**).

L'aspect tardif de l'entrée d'Agamemnon a un sens : il révèle d'abord le rôle essentiel du chœur, qui n'est pas un commentateur objectif comme le croit encore R. Barthes, mais le véritable acteur du temps, de l'angoisse (la durée de l'attente, de l'incertitude, puis de la prémonition et enfin du désespoir et de la colère).

Le drame devient alors l'image même de cette dissonance lyrique du chœur.

Ce n'est plus seulement à un meurtre de roi par une femme vengeresse (Clytemnestre vengeant Iphigénie) mais à une tentative "inhumaine" d'en finir avec la malédiction d'une race régnante (les Atrides) et d'en commencer avec la reconnaissance du pouvoir mantique d'Apollon (meurtre de la prophétesse Cassandre qui a trahi Apollon en se refusant à lui).

Il faut donc, eu égard aux longues et angoissantes contre-images de l'attente du retour du Roi, construire l'image de l'apparition de Clytemnestre avec les cadavres.

Les Grecs utilisaient donc le chariot de l'ekkykléma.

ma. La bi-dimensionnalité sans perspective, comme dans la peinture byzantine, s'imposait alors. Le public recevait en plein "cœur" le chariot de mort.

De nos jours, connaissant et vivant de l'expérience de la perspective, que faire avec cette troisième dimension? C'est au metteur en scène de réfléchir non plus esthétiquement, mais en en formulant l'éthique visionnaire, pour garder toute la violence de la dramaturgie vivante.

L'image doit "sortir" du sujet, du tableau, et ne jamais constituer une anecdote.

L'image scénique doit construire l'imaginaire du public.

*

On peut citer plus cursivement d'autres exemples avec d'autres "théâtres".

Ainsi, la **Phèdre** de Racine. L'indication au premier acte ("Elle s'assied") est capitale. Signe incarnable d'une "chute" d'où il faudra se relever... pour mieux mourir. L'aveu qui se passe sur cette chaise ("C'est toi qui l'as nommé!"), et dont R. Barthes a fait une composante structurale, n'est qu'un moment de cette chute, car ce n'est pas l'aveu qui est "dramatique" (dans le sens poétique du mot), mais ce qui suit l'aveu : "mon mal vient de plus loin!". La séance de l'aveu infinitise le mal radical...

Ainsi, dans **En attendant Godot** de Beckett, où l'indication des fins d'acte constitue le tremplin de la constitution de l'image : "Ils ne bougent pas". Beckett n'a pas écrit "Ils ne bougent plus", ce qui voudrait dire qu'on est passé d'une activité à un repos, mais s'il a écrit "Ils ne bougent pas", cela veut dire le temps, quasi élatique, du mobilisme dans l'immobilité.

Il faut donc que les acteurs vivent par le "corps" le mobilisme de l'impermanence... sinon Godot risque de venir. Or ce n'est pas d'attendre Godot comme un dieu, qu'il s'agit, mais au contraire d'empêcher que Godot arrive!

Quand les metteurs en scène comprendront ce que peut être la vérité d'une dramaturgie hors "lecture" et d'une sémiologie, il y aura une véritable atteinte... Seul Roger Blin l'a réalisée dans sa première version du *Babylone*. Après, les acteurs ont trahi la pièce. Ils jouent le sujet, l'anecdote, l'interprétation, l'illustra-

tion métaphysique... que sais-je encore, mais jamais, depuis, ils n'ont eu le courage artistique de construire cette image sans laquelle cette pièce magnifique n'est plus un drame de théâtre.

Ainsi, du théâtre de Genet : ce n'est pas le baroque du miroir qui le caractérise, mais l'impossibilité désespérante qu'il y ait un miroir reflet pour donner une image de soi viable et valable. Aucun miroir n'y suffit! Même celui de la mort (dans **les Paravents**). Voir "le Rêve d'un curieux" de Baudelaire :

J'étais mort sans surprise et la terrible aurore
M'enveloppait. - Eh quoi! n'est-ce donc que cela?
La toile était levée et j'attendais encore.⁴

Le rituel que veut Genet n'est qu'une lutte désespérée pour cerner l'incontournable image de soi.

La présentation récente de Chéreau des **Paravents** n'avait qu'un intérêt anecdotique : un baroque de bazar... et d'imageries.

Ainsi de Brecht avec sa **Mère Courage**. Brecht tient avec obstination à ce que nous comprenions que Mère Courage ne quitte pas son aveuglement devant le phénomène "guerre" dont, par son commerce, elle tient toujours à tirer profit. Il utilise d'ailleurs le mot allemand Verleugnung que reprendra Freud dans "la Dénégation" pour signifier le désaveu proprement dit.

Mais c'est une obstination de Brecht, un "thème", un sujet et non encore une image. Au nom de la dialectique (?) - mais laquelle - les "brechtologues" et épigones dramaturgiques s'en tiennent avec "idéisme" à cette idéologie de la dénégarion, du refus, de l'aveuglement.

Mais pourquoi Brecht ne reconnaît-il pas lui-même, en sa magnifique pièce, qu'il a choisi la guerre de Trente Ans, guerre "idéale" pour l'Allemagne sur le plan politique et religieux, et pourquoi ne reconnaît-il pas que son héroïne (dans sa masculinité même - chassant tous les "pères") est une image de la destruction et qu'elle participe à tous les effets de la destruction?

Rappelons qu'il n'y a pas de représentation féminine de la destruction dans le panthéon occidental.

L'image de Mère Courage est l'abîme de ce déni des signes de la vie qui n'ont plus de propre d'appropriation : ainsi le passage de la vie à la mort où se situe justement la vérité de la destruction.

Mère Courage, en tant que mère et être humain, n'ensevelit aucun de ses enfants. Elle abandonne la muette à des paysans et leur laisse le soin de l'ensevelissement. Quant aux garçons, ils lui échappent. Elle ne les rejoint pas.

Qu'une mère, en choisissant la destruction contre les rites de passage, n'obéisse pas aux lois non écrites que revendiquait Antigone, est une invention géniale de Brecht! Elle est plus terrifiante que Brecht ne l'a vue lui-même; elle n'obéit pas à un ordre étatisé, à une législation, et ne relève d'aucune dialectique mais appartient déjà aux mythes totalitaires de la destructivité généralisée.

Mère Courage pourrait ensevelir ses enfants et continuer son commerce par et dans la guerre. Son "aveuglement" (?) ne changerait pas... et les brechtologues seraient toujours satisfaits et justificateurs, mais elle porte l'image, cette Mère Courage, l'image de la participation à la destructivité.

C'est cela qui est à mettre en scène.

*

Enfin, ainsi Molière avec **Tartuffe** comme dernier exemple choisi, sur lequel je veux quelque peu m'arrêter.

On en connaît le "sujet" - un imposteur de la dévotion menace "une" famille. J'écris dévotion et non religion, la dévotion étant déjà un masque historique de la religion, et j'écris "une" famille et non "la" famille.

Molière, dans sa Préface, fait remarquer qu'on sera toujours intolérant à voir représenter non pas la "dévotion" mais "un être humain" qui se joue de la dévotion ou qui joue avec elle, ou à voir représenter non pas la famille mais une famille (une certaine famille, une certaine organisation familiale). L'hypocrisie supporte très bien d'être représentée mais pas l'être-homme hypocrite.

Or, on choisit de nos jours des interprétations sociologisantes de la dévotion ou de la famille pour représenter Tartuffe (type Planchon). Non seulement l'information est toujours douteuse, mais ce n'est plus théâtre mais vague psychodrame sociologique.

Il est vrai que la pièce de Molière est ambiguë. Elle vient de la farce et va vers le drame bourgeois (Diderot, Lessing, etc.).

On a choisi la seconde tendance depuis que le théâtre est devenu illustratif. On opte donc pour une psychosociologie et on justifie tout.

Jouvet, le premier, à ma connaissance, a opéré le glissement. Drame "sérieux" bourgeois, telle était sa version. Il voulait que Tartuffe aimât aussi Dieu. Bref, un Jésuite. Surtout ne pas rire et ne pas faire rire.

Planchon a accusé le drame bourgeois en le sociologisant à l'extrême. On voyait la "vraie" famille du XVII^e siècle, assaisonnée d'illustrations érotico-mystiques. Pour que ça fasse "chic" et osé, Orgon devenait amoureux "homosexuellement" de Tartuffe. Excusez du peu, on avait lu la psychanalyse.

Lassalle a encore accusé les prestations significatives du drame bourgeois, avec beaucoup de talent d'ailleurs. De tous, c'est le plus cohérent. On comprend pourquoi, avec **Tartuffe** de Molière, il ne faut surtout pas rire : tout est justifié. Non seulement la tarte à la crème "homo" (type **Théorème** de Pasolini), mais une Elmire aussi amoureuse de Tartuffe, et une Dorine ancienne maîtresse d'Orgon!... etc., le vrai drame bourgeois plus proche d'**Asmodée** de Mauriac que de Molière.

C'est vrai qu'une certaine tradition, du type Comédie-Française, s'épuisait à vouloir nous faire rire comme au boulevard avec des effets de texte. Mais en révolte contre ces facilités, on choisit de ne plus faire rire. Ce qui est absurde tout autant.

Il faudrait peut-être essayer de comprendre quelle est la qualité du "rire" dans l'écriture de Molière; qu'est-ce qui est entraîné, avec ce rire, d'essentiel. Avec **Tartuffe**, dont le climat de dévotion nous échappe quand même beaucoup, c'est une férocité peu commune. Férocité joyeuse ou terrifiante de l'être en société, comme de Proust : quels joyeux portraits féroces que ceux de Norpois ou de Madame Verdurin! Quels joyeux portraits féroces d'Orgon, de Dorine et... de Tartuffe!

On imagine ce qu'un metteur en scène comme Stroheim aurait fait avec **Tartuffe**.

C'est l'être social de dévoration qui est peint par Molière. L'hypocrite, c'est-à-dire un certain acteur du social (l'hypokritès) quand Balzac reprendra le flambeau (Vautrin, bien sûr).

Cet être social - Tartuffe - excessif et démesuré dans ses signes, qu'ont dénoncé Pascal et Rousseau,

est un être "marqué" par un totalitarisme. Ici, dans le **Tartuffe**, le pouvoir royal et non Dieu. Ici, Dieu est ravalé par César et devient César. C'est l'arme de Tartuffe. On rend des comptes à Dieu, sans la médiation royale, c'est-à-dire qu'on joue avec Dieu et qu'on en fait... ce qu'on veut! Tartuffe, sorti de prison, va-t-il recommencer et avec quel nouveau masque?

La grande image qui draine la dramaturgie de **Tartuffe** est l'image scénique d'Orgon sous la table. Elle vient de la farce, sans aucun doute. On doit éclater de rire aux dépens du "cocu".

La scène traitée par Molière garde de son étrange danger. Elle est composée de séduction sexuelle, de terreur, d'humour noir et de violence. Elle est quand même extraordinaire. On n'y pense pas assez. C'est quand même insensé qu'une famille aussi convenue dans sa bourgeoisie en arrive là! Ce n'est pas un rituel de classe, mais un exorcisme de théâtre.

C'est admirablement construit et plutôt que de s'attarder à nous définir les coins et les recoins d'une sociologie ou d'une psychologie (Planchon, Lassalle), on ferait mieux de jouer la "vérité" insensée et insolite d'une telle image scénique. La sociologie et la psychologie ne sont ici que des contre-images qu'on transforme en "imageries".

L'image de la "table" (infantilisation du père de famille : l'enfant sous la table qui assiste aux conversations des adultes) se focalise autour de la figurabilité.

Elmire propose la scène à Orgon : "Et si je vous faisais voir la vérité."

Orgon accepte la stratégie.

Tartuffe accepte le marché.

N'oublions pas que Tartuffe dit d'Orgon à Elmire: "Et je l'ai mis au point de tout voir sans rien croire."

Nous voilà prévenus!

La scène se passe... et Dieu "parle"... Orgon ne bouge pas. En fait, il ne voit rien mais il entend. Mais les paroles entendues ne sont pas les "actes"; on peut dire des mots et commettre des actes contraires à ce qu'on dit. Orgon ne vérifie rien. L'image "dangereuse" ne cesse de se construire avec l'arrière-fond de la farce. Si "Orgon ne voit rien", le public imagine ce qu'Orgon peut imaginer. Il peut penser qu'il y prend plaisir... ou qu'il est sidéré... mort peut-être

de sidération... Le public a peut-être envie de crier et de dénoncer la supercherie : "Il est sous la table!", comme dans le théâtre romantique où le mal absolu est exorcisé quand le public le dénonce tout haut (**les Enfants du Paradis** de Carné).

Elmire n'en peut plus, elle envoie Tartuffe faire un tour et interroge... son mari! Tartuffe revient. Elmire met dans son dos son mari qui, à un certain moment, se dévoilera comme le dénonciateur tant abusé!

Pas un seul instant, nous n'aurons droit à la douleur d'Orgon. D'avoir été ainsi mystifié, il y a de quoi "souffrir" pourtant. Non, aucun sentimentalisme! Et c'est le génie de Molière d'avoir laissé de côté tout ce que le drame sentimental - le drame bourgeois - reprendra à son compte et que nos metteurs en scène ne cessent de nous mettre sous les yeux.

Il y a donc au terme de cette "image" de révélation, une dénonciation, mais laquelle? Celle que seul le Roi peut tout voir, tout savoir, comme porte-Dieu. Tartuffe a voulu être porte-Dieu. Orgon a voulu tout entendre et ne croire qu'à sa foi "humaine", délirante. Tartuffe a tout osé sans penser qu'il pouvait être vu. Il croyait qu'il pouvait tout oser sans avoir... rien à voir. Il n'y a rien à apprendre, pour Tartuffe, sinon à s'approprier cette panoptique totalisante dont je parlais au début de cet article.

Et c'est là où je voulais en venir à nouveau. Que nous importent les justifications sociologiques et psychologiques, qui sont des "manières" et qui parasitent la vérité théâtrale.

Seul le roi peut faire "cocu"!

La pièce est terrifiante mais on doit y rire, d'un rire ravageur et quelque peu obscène.

D'ailleurs Orgon n'est en rien "guéri". Il continue sa dénégation. Mais il la retourne sur autrui. Madame Pernelle, sa mère, ne veut toujours rien croire de la vérité de Tartuffe. Son fils Orgon ne cesse de lui dire : mais je l'ai "vu, de mes yeux vu". Mais ce témoignage est erroné. Orgon n'a rien vu à proprement parler. Pourquoi joue-t-il alors les Saint Thomas?

La réponse fatale est qu'il s'agit ici, pour la première fois dans le théâtre en Occident, d'une pièce "idéologique", d'une pièce bâtie sur "l'idéologie" (notion qui n'apparaîtra qu'avec la révolution de 89 en fait).

Au nom de l'hypocrisie de l'acteur et de l'acteur comme hypocrisie, Molière, par l'argument historique de la fausse dévotion, installe le départ de l'idéologie totalitaire. On pourrait "tout" jouer, rendre "tout" théâtre. On pourrait "tout" jouer, "tout" faire fictionner...

Ce qui fera frissonner d'aise tous nos idéologues totalitaires que sont devenus nos "metteurs en scène", nos critiques, nos médias...

Mais Molière montre, en image scénique "d'Orgon sous la table", le danger de cette socialité, le danger explosif et aliénant... de l'idéologie. Le "parti" ne se trompe jamais, dira plus tard l'idéologie marxiste, la plus redoutable de l'histoire humaine.

Molière, lui, montre que si Dieu ne se trompe pas (?), ceux qui "portent" Dieu peuvent se tromper... et tromper - l'un n'allant pas sans l'autre.

Molière montre alors qu'être acteur c'est accepter, non plus la référence du vrai et du faux, de ce dualisme impénitent (de Diderot à Brecht... jusqu'au prochain colloque d'Avignon 89), mais qu'être acteur c'est se situer dans une ouverture d'image (un symbolisme du je) qu'aucun signe ne vient combler.

Le métier d'acteur est une mise en danger comme une mise en sacrifice.

*

La panoptique totalisante comme lieu moderne d'autorité appartient aussi aux démocraties libérales, hélas! Et personne ne veut s'en apercevoir.

La modernité doit penser cela, et particulièrement au théâtre où l'esprit de totalité a envahi à peu près toutes les pensées actuelles.

L'art théâtral est devenu officiel, où gouvernements de "droite" et de "gauche" se retrouvent parfaitement.

Les prestations "talentueuses" d'"imageries" savamment interprétatives et illustratives de nos acrobates insignifiants et autres dentelliers du texte servent à cela, non seulement à cacher leur goût du pouvoir, ce qui n'a pas grand intérêt, mais à jeter un voile de méconnaissance devant l'excès même de l'image, au sens où je l'ai définie, sans lequel il n'y a plus de théâtre.

Notes

1. T. de Quincey, **On the Knocking at the Gate in Macbeth**, Londres, 1823.
2. S. Mallarmé, "La Fausse Entrée des sorcières dans **Macbeth**", **Crayonné au théâtre**, dans **Oeuvres complètes**, Paris, Gallimard, 1945, p. 346-351, (Coll. "Bibliothèque de la Pléiade").
3. C. Baudelaire, **Philibert Rouvière**, dans **Oeuvres complètes**, Paris, Gallimard, 1961, p. 576, (Coll. "Bibliothèque de la Pléiade").
4. Idem, "Le Rêve d'un curieux", **Les Fleurs du Mal**, dans **Oeuvres complètes**, Paris, Gallimard, 1961, p. 122, (Coll. "Bibliothèque de la Pléiade").



LES ÎLES INCERTAINES

l'objet de la sémiotique théâtrale

Rodrigue VILLENEUVE
Université du Québec à Chicoutimi

- Il y a de quoi devenir fou ... murmurai-je.
- Mais non, il n'y a pas de quoi.
Simplement, vous ne savez pas ce que c'est que le théâtre. Il y a dans le monde quantité de machines compliquées, mais le théâtre est la plus compliquée de toutes ...

Mikhaïl Boulgakov, *Le Roman théâtral*.

Je vais partir d'un fait qui caractérise, me semble-t-il, fondamentalement les études théâtrales, un fait incontournable qu'évitent pourtant de considérer, avec une constance aveugle, la plupart des travaux dans ce domaine : je veux parler de l'absence de l'objet d'analyse. La sémiotique théâtrale, pour ne prendre que cette section du champ des études théâtrales, a en effet ceci de particulier qu'elle ne dispose pas d'objet empirique. Son objet, la représentation¹, s'évanouit - meurt, devrait-on plutôt dire - dans l'instant qui suit sa présentation.

Qu'en advient-il? Elle sombre pour l'essentiel dans ce qu'il convient peut-être d'appeler l'imaginaire du spectateur. Le spectacle dont on parle généralement, y compris dans les travaux savants, c'est en effet là qu'il se trouve d'abord, réduit à des images, quelques phrases, des impressions. Ces "traces mnésiques" constituent un contenu subjectif, incertain, parfois très chargé libidinalement, qui tient à la fois du souvenir, du fantasme (re-scénarisation), voire du rêve (déplacement, condensation), mais dont nous verrons qu'une part peut aussi être considérée comme l'ébauche d'un objet de connaissance.

Il n'y a pas là, dira-t-on, de quoi fonder un travail sérieux d'analyse. À quel objet, en effet, le rapporter pour confirmer ou contredire tel ou tel de ses développements? L'analyste de la représentation aura sans doute pris des notes, éventuellement des photos. Il renverra certainement au texte de la pièce. Il fera ceci de façon généralement peu rigoureuse et sans

considérer les effets de sens propres à chacun des discours rapporteurs. De telles mesures d'ancrage, bien relatives, changent peu de choses finalement au fait qu'on parle "scientifiquement" de la représentation comme si les échos qu'en garde le sujet spectateur en constituaient sinon l'équivalent, du moins une image sûre. L'absence de la représentation n'interdit-elle pas qu'on tienne sur elle le discours de maîtrise dont on voit par ailleurs tant d'exemples? N'oblige-t-elle pas que le doute du moins s'y manifeste, qu'une grande prudence le guide?

C'est un lieu commun de dire qu'une part du plaisir qu'on prend au théâtre vient de son caractère éphémère. Ce que je vois, ce que j'entends ce soir-là ne peut être arrêté et ne sera jamais répété. La "bonne représentation" devient ainsi un objet de délectation, du registre de l'imaginaire, préservé de l'épreuve de réalité. J'ai mon **Ring** (Chéreau-Boulez), ma **Tempesta** (Strehler), ma **Nuit des rois** (Mnouchkine), mon **Homme rouge** (Maheu) ... L'existence de cette théâtrothèque imaginaire, la première et peut-être la seule "vraie"², celle en tout cas où l'on va chercher, comme si cela allait de soi, le spectacle dont on va parler, est un phénomène singulier à propos duquel on peut s'étonner que rien ou si peu de choses aient été écrites, comme s'il était invouable pour le chercheur qu'à ces traces se ramène d'abord son objet d'analyse.

Disparition définitive de la représentation d'une part, dont il faut prendre et garder conscience; d'autre part caractère inacceptable, pour le théâtrologue bien sûr, mais même pour l'amateur, de cette disparition, fût-elle source de délectation. Il se pourrait bien qu'existe en effet ce qu'André Bazin appelle le "complexe de la momie", sorte de pulsion universelle, aux formes multiples, qui nous pousse à vouloir "sauver l'être par les apparences"³. Le sauver de la disparition définitive par l'image ressemblante, par

la trace conservée pieusement ou perversement, par la remémoration rituelle. Bazin voit là l'origine de la représentation dans l'art occidental dont l'évolution aurait été profondément modifiée par l'invention de la photographie, puis du cinéma. La précarité de l'image théâtrale fait que l'amateur de théâtre participe certainement de ce complexe.

De telles généralisations anthropologisantes peuvent susciter avec raison de la méfiance. Cependant l'entêtement du théâtrologue à vouloir comprendre ce qui s'est passé sur la scène est plus facile à admettre. Et aussi qu'il lui faille pour cela se donner un objet plus sûr que ce qui s'est déposé dans sa mémoire, ou disons plus justement qui soit fait de ces traces mnésiques, qui en constitueront toujours l'essentiel⁴, et d'une sorte de support matériel construit à partir des éléments-témoins (images, descriptions, texte...) auxquels a spontanément recours l'analyste. Pour n'être que de relais, souvent partiels, ces éléments n'en fourniraient pas moins, peut-être, les conditions d'un travail d'analyse vérifiable.

Une première formulation de l'"incertitude motrice"⁵ qui est à l'origine de ce travail pourrait donc être celle-ci: comment concilier l'absence de la représentation avec la nécessité de la faire accéder malgré tout au discours théorique. Comment la "sauver" de l'imaginaire. Je veux bien me garder ici de la fausse certitude, de la prétention à la scientificité d'un certain type de discours sur le théâtre. Mais il est clair aussi que l'espèce de dérélition post-moderne à laquelle le théoricien serait aujourd'hui condamné n'est pas davantage acceptable. Le discours critique qui refuse l'illusion de dire le réel comme représentation exacte n'est pas pour autant condamné, sous prétexte de référentiel à tout jamais perdu - c'est précisément le cas des études théâtrales - à produire de purs "simulacres"⁶.

*

De Marinis est, avec Pavis, l'un des rares théoriciens de la représentation à avoir abordé précisément cette question de l'objet de la sémiotique théâtrale⁷. L'un et l'autre y proposent des réponses différentes qui, dans chaque cas, ne sont pas, me semble-t-il, satisfaisantes. Ils ont cependant procédé à un débroussaillage fort utile.

Qu'est-ce qui a disparu? De Marinis répond: le **Texte Spectaculaire** (TS), c'est-à-dire cette "unité de manifestation théâtrale qu'est le spectacle, pris dans son aspect de "procès" signifiant complexe, à

la fois verbal et non verbal"⁸. Texte est employé ici dans le sens que lui a donné Metz et qu'on retrouve chez Ubersfeld par exemple. Son origine linguistique se trouverait chez Hjelmslev⁹. La notion s'oppose à celle de message. Le texte résulte de la coexistence de plusieurs codes ou sous-codes; il est donc composé de messages entrelacés et possède son système propre. Tous ses éléments se trouvent en effet réordonnés selon un code singulier auquel Eco donne le nom d'idiolecte¹⁰. Le message est, à l'opposé, ce qui se décode en faisant référence à un code général. Les productions signifiantes dites esthétiques sont en général des textes, même si, comme le précise Metz, une oeuvre n'est jamais pure et qu'on y trouve à la fois du texte et du message, du systématisable et du décodable.

Ces précisions ne sont pas inutiles. Elles vont permettre de mieux cerner l'absence dont il est ici question - absence spécifique à la sémiotique de la représentation théâtrale - et surtout de peut-être dessiner comme en pointillés un espace intermédiaire entre le TS disparu et le système que l'analyste doit produire au terme de son travail, espace qui serait occupé par un objet de substitution à mi-chemin entre l'objet matériel disparu et l'objet de connaissance appréhendé par une théorie sémiotique.

Il s'agit là d'une hypothèse. Pavis la refuse. Il n'en voit apparemment ni la nécessité ni la pertinence. Au départ on ne trouve pas chez lui de conscience aiguë de la perte de l'objet d'analyse, pas de regret apparent devant l'impossibilité de faire justice à la représentation théâtrale "dans son corps même"¹¹. Quand par exemple De Marinis lui demande, dans **Voix et images de la scène**, quelle solution la sémiotique peut proposer aux problèmes causés par la disparition des signes de la représentation et la nécessité de leur "reconstruction", il donne au mot "reconstruction" son sens abstrait de structuration (mise en évidence des systèmes de signes, de leurs unités, de leurs règles) et écarte par le fait même la solution d'une reconstitution à laquelle pourrait participer par exemple l'enregistrement magnétoscopique qui, dit-il, ne "reconstruit rien du tout mais se contente de fixer sur la pellicule le flot signifiant de l'événement"¹². Dans un autre article de **Voix et images de la scène** consacré à la "notation de la mise en scène", on retrouve - dès le titre qui réduit le spectacle à la mise en scène - la même conviction qu'il n'est d'autre opération valable après la disparition du spectacle que de structuration et d'interprétation. Ce serait le cas de la notation, à la fois (de façon indiscernable) opération de retenue du spectacle et première étape d'une démarche sémiologique.

Ce qui me semble difficile à accepter ici, aussi bien chez Pavis que chez De Marinis et d'autres théoriciens de la représentation théâtrale (Ubersfeld par exemple), c'est une attitude générale, plus ou moins clairement manifestée, qui fait qu'on renvoie dans une zone indéfinissable tout ce qui n'est pas traduction linguistique de l'objet scénique. C'est le peu d'importance - et le peu d'intérêt finalement, même si leur appui est très souvent sollicité - qu'on accorde, tant au plan théorique qu'à celui de leur utilisation, aux documents photographiques ou audio-visuels, qui permettent précisément d'éviter l'effet d'aplatissement linguistique. C'est d'abord, dans les études connues, l'absence même d'inventaire des documents - plus nombreux, plus variés et plus riches qu'on le laisse entendre - qui se situeraient dans cet espace intermédiaire entre texte spectaculaire (TS) et lecture du texte spectaculaire (Str. TS) dont on vient de poser l'existence.

Pourquoi refuser aux documents l'examen attentif qu'ils mériteraient, ne serait-ce que parce qu'ils risquent d'être les plus proches de l'objet scénique disparu?

Il n'est pas sans intérêt, comme l'affirme Pavis, que l'enregistrement magnétoscopique, "dans les meilleures conditions" certes, soit une "conservation fidèle de la mise en scène"¹³! Pourquoi l'admettre en passant comme une chose sans importance parce que pré-sémiotique, ou, "purement mimétique"¹⁴. C'est précisément parce qu'on peut espérer y approcher l'objet spectaculaire disparu de manière plus directe qu'il faut s'y attacher. Peut-on sérieusement faire l'économie de l'iconicité dans l'analyse de la représentation théâtrale?

Cette conviction que j'ai que la sémiotique théâtrale peut s'approcher davantage du corps disparu de la représentation ne m'empêche pas d'être conscient d'un certain nombre de difficultés - ou de dangers -, et d'abord des effets de distorsion provoqués par le passage du texte spectaculaire à un autre système sémiotique (la photographie par exemple). Elle ne nous empêche pas non plus d'être sensible au caractère fortement contemporain qui marque toujours, et de façon si évidente parfois, tous ces retours à ce qui s'est "vraiment" passé ou à la "vraie" manière dont se faisaient les choses.

Ces limites et les précautions qu'elles imposent, ces difficultés, et de nombreuses autres qu'il est assez facile de prévoir, n'enlèvent rien à la nécessité d'examiner cet ensemble encore indéterminé de traces et

peut-être même de fragments de la représentation. Nécessité qui vient des faits eux-mêmes : ces divers documents existent et sont constamment utilisés, sans précaution généralement. Nécessité qui vient aussi d'une exigence méthodologique : il me semble risqué d'accepter si facilement de se passer de ce que Greimas appelle une "sémiotique-objet"¹⁵ - nous y reviendrons - et de faire le saut, ainsi qu'on le fait d'habitude, des traces mnésiques et d'un premier travail d'élaboration du sens déjà effectué dans la salle, à la sémiotisation proprement dite.

Il y aurait peut-être là comme une façon de ne pas faire le deuil de la représentation disparue en échappant à ce que Freud appelle la remémoration. Le désir théorique (ou théoricien) s'enracine, dans le cas de l'analyse de la représentation théâtrale, dans une expérience souvent à forte résonance libidinale, un choc, un plaisir provoqué par un objet "événementiel" qui excédera toujours, forcément, le discours par lequel on essaiera d'en rendre compte. On ne peut refuser de considérer ce "savoir" extra-sémiotique : ce que je sais pour avoir été témoin de l'événement ne peut être refoulé au moment de l'analyse¹⁶. Mais pour cela même, précisément, il faut s'obstiner à retrouver ce que l'on peut de la couche signifiante de l'objet scénique, même si on en sait l'irréductibilité. Autrement ce qui menace, pour poursuivre le rapprochement avec le travail du deuil, c'est la mélancolie, c'est-à-dire l'identification avec l'objet disparu : qu'il n'y ait pas matière à opposer au savoir extra-sémiotique, qu'il n'y ait ni vérification ni comparaison possible, qu'on soit amené à parler la représentation plutôt qu'à en parler.

*

Il y aurait donc d'un côté le TS (texte spectaculaire) disparu, de l'autre - à l'autre bout de la chaîne - un objet de connaissance à construire, un système ou une structure à produire, ce que De Marinis appelle la Str.TS. D'ordinaire, et innocemment dirait-on, le théâtreologue procède à l'élaboration de cette Str.TS à partir surtout des traces mnésiques et de ce qui a déjà été ébauché comme objet de connaissance lors de la représentation. Un certain nombre d'éléments s'ordonnent en effet à ce moment-là en un premier système, ou plutôt en un premier message, puisque cette opération est davantage de l'ordre du sens donné et se fait principalement à partir du texte.

Traces mnésiques et premier message de dénotation, voilà ce que d'habitude on considère comme l'objet empirique de la sémiotique théâtrale. C'est

ce qu'on étudiera comme étant la représentation. On l'a vu, d'autres "documents" peuvent s'ajouter aux souvenirs. Ordinairement l'analyste recourra à des notes, à des photos, au texte, comme à de nécessaires supports. La matière première de son discours demeurera cependant remarquablement incertaine.

Le discours sur la représentation s'ancre cependant quelque part. L'absence de la représentation est toujours compensée. La première erreur est de faire croire qu'on parle de la représentation quand évidemment on parle de ce qui en reste. La seconde est de refuser de donner un statut aux discours substitutifs à l'origine du discours d'analyse, et peut-être d'abord un nom à l'espace qui les réunit. La troisième est de renoncer si facilement au "corps théâtral", au scénique (comme Barthes parle du filmique¹⁷) et de ne pas souhaiter produire à l'aide des discours substitutifs une sorte de reconstitution de la représentation disparue qui tenterait de s'approcher, de retenir ou de retrouver quelque chose du signifiant scénique, quelque chose à opposer, comme une résistance, au passage trop facile, au glissement de l'imprécision et du désordre post-représentationnels au système sémiotique de la représentation.

On le sait : cette reconstitution n'est pas possible. On ne la posera donc pas comme une hypothèse. C'est cependant un fantasme du sujet scientifique qu'il ne faut pas s'empresse de refouler.

On peut en effet retenir de ce "scénario imaginaire" un objectif : se donner un objet empirique ; une préoccupation : la matérialité signifiante de la représentation ; un cadre : l'organisation métadiscursive des divers restes, traces, discours. Il constitue aussi, par sa seule formulation, une mise en garde : rien ne peut contrer, ni combler, la disparition du spectacle. Rien donc ne délivrera le spectateur de théâtre, et le sémioticien, de son rôle forcé de co-producteur sur une scène imaginaire¹⁸.

Éteinte, la scène réelle est à tout jamais disparue. Mais elle n'est pas inconnaissable. De Marinis fait l'hypothèse d'un "métatexte spectaculaire" qu'il pose comme condition préalable à l'identification et à la représentation de la structure textuelle du TS : "(...) considérons un TS dont on est arrivé à remplacer l'"absence" au moyen de divers documents qui ont permis de décrire et de transcrire le TS en un métatexte spectaculaire (...)"¹⁹.

Malheureusement la notion n'est pas davantage explicitée, malgré la grande importance que De

Marinis lui accorde dans le processus d'élaboration de la Str.TS : il pose clairement que sans métatexte il n'y a pas d'analyse possible.

De Marinis parle de divers documents qui remplacent l'"absence" du TS en permettant sa description et sa transcription en un "métatexte spectaculaire". Qu'est-ce à dire ? Sont-ce ces divers documents qui, en tant que description et transcription du TS, forment le métatexte ? Ou faut-il entendre plutôt qu'à partir d'eux il est possible de produire un métatexte (linguistique) ? Dans un cas comme dans l'autre les difficultés sont nombreuses. Si ce sont les documents eux-mêmes qui forment le métatexte, en quoi d'abord sont-ils un texte : peuvent-ils former un "tissu" malgré leur très grande hétérogénéité ? quel lien nécessaire les réunit ? peuvent-ils tous être considérés comme des éléments entretenant entre eux des rapports syntagmatiques ? Et en quoi sont-ils un métatexte : ces discours - d'ailleurs nous verrons que tous ces documents n'appartiennent pas à des systèmes discursifs - ne sont pas tous des discours rapporteurs, des discours sur, à commencer par le texte de la pièce.

Si les documents servent plutôt à produire le métatexte (comme transcription du TS), les objections soulevées par les positions de Pavis réapparaissent : éloignement de la matérialité de la représentation (ce qui en reste), rejet de l'iconicité, risques de sémiotisation anticipée.

La discussion de ces questions premières (fondamentales) ne peut davantage être poursuivie. Il faudra d'abord faire l'inventaire des documents, et probablement se livrer à l'analyse de certains d'entre eux, avant de pouvoir déterminer quel est le statut de l'objet formé par ces éléments épars, différents, qui combler partiellement l'absence du TS. Sans doute saura-t-on du même coup nommer cette zone intermédiaire (entre le TS et la Str.TS) dont on ne peut pour l'instant que poser la nécessité.

Il semblerait donc prudent, à ce moment-ci, de désigner cet "ensemble signifiant que l'on soupçonne, à titre d'hypothèse, de posséder une organisation, une articulation interne autonome" par le terme de sémiotique-objet qui convient, selon le **Dictionnaire** de Greimas-Courtès, à "tout ensemble signifiant, dès l'instant où l'on envisage de le soumettre à l'analyse"²⁰.

Je vois là une première réponse, modeste, à la question posée au départ : comment concilier l'absence de

la représentation avec la nécessité de la faire accéder au discours théorique. Une sémiotique-objet, dont on devine déjà le contenu, pourrait bien représenter l'objet empirique qu'on cherche pour l'étude de la représentation. Un objet de substitution, certes, mais concret et déjà précisément situé (entre TS et Str.TS), qui permettra peut-être de sortir la représentation de l'imaginaire rarement reconnu dans lequel trop souvent la recherche continue à la laisser reposer, soit en faisant comme si elle n'était pas disparue, soit en faisant comme si elle ne pouvait plus être approchée.

*

Concrètement, qu'ai-je à ma disposition pour approcher le spectacle? Ou encore : de quoi serait faite cette sémiotique-objet ? Livrons-nous d'abord à un examen rapide, sur lequel ensuite nous reviendrons.

Le texte se présente "naturellement" comme le premier élément de l'ensemble signifiant que nous essayons de décrire. La pratique sémiologique courante le considère comme le "reste" le plus important et lui fait une place majeure, sans prendre toujours la peine d'établir précisément son statut par rapport à la représentation. Il semble cependant clair que dans la perspective de l'analyse de la représentation, et plus précisément comme élément d'une sémiotique-objet, le texte ne puisse être utilisé que comme transcription des paroles qui ont été prononcées sur la scène. Cela suppose évidemment qu'au besoin il ait été corrigé, puisqu'il arrive rarement que le texte passe sans altération du livre (ou du manuscrit) à la scène. S'agit-il encore du texte de la pièce dans ce cas-là, ou simplement d'un expédient utile servant à la notation des signes linguistiques sonores de la représentation?

La question n'est pas futile. Elle met en évidence l'ambiguïté qui accompagne généralement l'utilisation du texte dans les analyses de la représentation. Le texte apparaît d'habitude comme le "reste" principal de la représentation perdue. Mais le livre (ou le manuscrit) n'est pas une trace du spectacle. Il représente plutôt un matériau d'origine, projet ou partition, un élément extra-scénique de même nature que la maquette du décor, les notes préparatoires du metteur en scène ou le plan d'éclairage. Il n'y a pas de texte dans la représentation; il n'y a que la matière sonore du dialogue prononcé / entendu ce soir-là, qui peut ne coïncider que partiellement avec le texte (ce que révélera la transcription).

Travailler à partir du texte, c'est, pour l'analyste de la représentation, se mettre en position de ne pouvoir échapper totalement aux dangers qu'on connaît bien : réduire la représentation à une traduction du texte, ou encore accorder spontanément aux éléments linguistiques la place principale parmi les éléments signifiants de la représentation. Il va arriver par exemple (pour des raisons de commodité?) qu'on va faire précéder l'analyse de la représentation d'une analyse textuelle. L'équilibre ainsi créé va jouer fatalement en faveur du "texte" (c'est-à-dire en faveur d'un élément extra-scénique). On place au point de départ la proposition textuelle, forcément plurielle, comme une aune à laquelle on va juger le spectacle, qui n'apparaîtra plus ainsi comme une création artistique autonome mais seulement comme la réalisation scénique d'une ou de certaines virtualités du texte. Ce rapport texte-représentation qu'on installe au départ de l'analyse de la représentation risque de limiter sérieusement le dialogisme caractéristique du fonctionnement scénique²¹.

Ce qu'on appelle le texte figurerait donc de deux manières différentes dans l'inventaire de la sémiotique-objet : comme transcription des paroles prononcées et comme proposition textuelle de départ. Seule la première est totalement admissible, car c'est alors seulement que le texte rapporte un élément de la réalité scénique. Comme proposition textuelle de départ, sens où on l'entend d'habitude, le texte représente tout au plus une source secondaire de renseignements fournissant un éclairage complémentaire, celui qui fournit le projet à l'étude de la chose réalisée.

*

Vieux réflexe logocentrique propre à la culture occidentale, embarras devant la matérialité signifiante, tradition littéraire qui a si longtemps dominé le théâtre, voilà autant de bonnes raisons de privilégier le texte au détriment de la représentation. Elles comptent; elles sont certainement même déterminantes. Il en est pourtant une autre, d'un tout autre ordre, qu'il ne faudrait pas négliger et qui renforce les premières.

Le texte est la seule "image" de la représentation facilement accessible, disponible, même si, répétons-le, à rigoureusement parler il n'est la représentation de quoi que ce soit du spectacle. Paradoxalement, c'est ce qui est le moins un document qui est le plus facilement utilisable ... et le plus utilisé. Et l'inverse est vrai.

En effet, le spectacle meurt mais tout ne disparaît pas. Des restes, et ce qu'on pourrait appeler des énoncés d'intentions, subsistent souvent. Ce sont des éléments qui ont un rapport très étroit avec la représentation. Mais lacunaires, dispersés, difficiles à atteindre, ils sont pour ainsi dire inutilisables. Et pas seulement pour des raisons pratiques. On ne sait pas appréhender théoriquement des éléments de décors par exemple, des toiles peintes, des costumes, des accessoires. Ces "signes", sortis de leur contexte, sont devenus muets, opaques, d'aucun secours dirait-on. Ce sont plus justement des signifiants qui renvoient à l'absence de l'objet. Processus ordinaire au cinéma où, comme dit Metz, le rendez-vous entre l'objet vu et le spectateur est toujours manqué. Mais au théâtre, où il y a création dans l'espace scopique de l'illusion d'une plénitude du rapport objectal²², ceci est inhabituel. Ces restes sont un peu comme la mèche de cheveux conservée de la personne disparue. Elle rappelle la personne et en même temps son absence. Fétiches comme elle - objets matériels, objets partiels, ils peuvent en effet jouer ce rôle - ces restes du spectacle pourraient bien d'abord n'avoir, comme la mèche, d'autre fonction que celle, extra-sémiotique, de permettre d'aimer encore : "Grâce au fétiche qui couvre la blessure et devient lui-même érogène, l'objet tout entier redevient désirable sans trop de peur"²³.

Le fétiche a ainsi valeur de connaissance, en ce sens qu'il met en place des conditions (libidinales) qui permettent d'accéder au discours théorique. Mais celui-ci aussitôt l'écarte, sa fonction étant précisément de suppléer, "par les seules forces symboliques", au fétiche. Ces conditions n'écartent absolument pas l'usage documentaire qui peut être fait des "restes" ou des fragments. Elles en montrent seulement les grandes limites et les difficultés.

Il en va autrement des "énoncés d'intentions": plans (ceux du scénographe, de l'éclairagiste...), dessins, maquettes, cahiers de régie. Symboliques, appartenant à des systèmes de représentation, ils sont dans la pratique et d'un point de vue épistémologique d'un usage plus facile. Cependant, ils ne sont ni images, ni composantes du spectacle. Ils sont donc voués, comme le texte, à fournir un éclairage complémentaire et n'appartiennent qu'indirectement à la sémiotique-objet, contrairement aux "restes" matériels qui y sont de plein droit même si, apparemment, ils "parlent" peu.

Peut-on dire en passant, même si c'est de l'ordre de l'évidence, qu'ici se dessine une règle : la puis-

sance de signifier des éléments appartenant à la sémiotique-objet, éléments qui doivent être reconnus comme signifiants dès la description²⁴, est liée à leur appartenance à un système discursif. Précisons encore que les liens que les "plans" entretiennent avec la représentation, tout indirects qu'ils soient, sont cependant plus étroits que ceux qu'entretient le texte puisque les intentions qu'ils portent sont celles et seulement celles de la représentation, alors que le texte, "éternel"²⁵, excède manifestement celle-ci et jouit d'une autonomie que n'ont pas ce que j'ai appelé les "énoncés d'intentions" du spectacle.

*

Dans cet inventaire sans ordre qu'on systématisera plus tard, les photographies occupent certainement une place importante. Elles viennent dans l'usage bien après le texte, bien que leur valeur de témoignage soit plus évidente. Mais comme les restes matériels du spectacle, elles "pétrifient" toujours un peu l'analyste, comme si toute photo possédait cette aura que W. Benjamin prêtait aux seules photos du premier âge de la photographie. Selon Benjamin, cette aura s'interpose comme un voile entre l'objet photographié et le spectateur de la photographie. Elle a un double effet : elle empêche de bien voir l'objet (le réel photographié) et elle oblitère le caractère d'image de la photographie (le réel photographique)²⁶. Il s'agit d'une magie, dit Benjamin, une séduction à laquelle il faut résister, qu'il importe de pomper du réel "comme l'eau d'un navire qui sombre"²⁷.

La notion a un pouvoir d'explication certain. Elle rejoint le punctum de Barthes²⁸ : y a-t-il des photos sans punctum ? Et dans quelle mesure cette présence (aura) ne constitue-t-elle pas un obstacle au studium, sinon à le ramener au décodage référentiel le plus élémentaire ? Déjà là se trouve souligné un des problèmes essentiels que pose l'analyse de la photographie : comment l'impression de "ça a été", de "vrai" peut-elle être dépassée par le discours théorique ? Je me contenterai pour l'instant de quelques observations :

1. L'usage de la photographie de théâtre est très largement répandu ; j'entends l'usage documentaire, celui qu'en font les livres sur le théâtre, les revues, les analyses... Cet usage est ancien. Il remonte aux origines de la photographie (voir les Nadar), qui prit dès sa naissance le relais des divers procédés de gravure associés depuis la Renaissance à la publication des textes dramatiques et au discours sur le théâtre. Écartons l'usage commercial et publicitaire, de même que l'usage esthétique, pour le moment du moins et lorsque manifestement il est la fonction dominante du message.

2. Cet usage documentaire est généralement peu développé. La photographie est soumise au commentaire, qu'elle illustre selon un rapport qui est rarement explicite. Elle n'est donc pas lue; elle est rarement considérée comme une trace du réel de la représentation à étudier pour elle-même. Peut-être pour les raisons évoquées plus haut et faute de moyens (une problématique générale des études de la représentation, des concepts opératoires, des travaux antérieurs qui pourraient éclairer, sinon servir d'exemples) la photographie de théâtre reste sous-utilisée.
3. Si on veut conserver à la photographie toute sa puissance de signification, il faut affirmer simultanément, sans en sacrifier une à l'autre, ce qui me semble être ses deux dimensions principales :
 - la photographie a une valeur mimétique; elle reproduit, fait voir, un moment de la représentation dont elle saisit matériellement la trace (iconique);
 - cette dimension analogique est parfois opposée à la dimension discursive de la photographie. Celle-ci est en effet aussi un langage et à ce titre elle est dotée d'une capacité d'intervention sur le réel. Elle n'est pas que trace de la représentation; elle est en même temps commentaire, explication, structuration du réel spectaculaire.
4. Puisque nous en sommes aux grands traits, j'en soulignerai un dernier : la photographie, seule, ne dit rien. Il faut la faire signifier et pour cela la mettre dans une sorte de rapport d'actualisation avec d'autres éléments relatifs à la représentation (restes, traces, descriptions, texte ...). C'est seulement alors qu'elle pourra se déployer et devenir un des pôles dynamiques de la sémiotique-objet.

Ce phénomène d'interaction au centre duquel se trouve la photographie pourrait bien être un des principes constitutifs de l'objet sémiotique que nous cherchons à nous donner. Il faut toutefois mettre à part, pour son statut sémiologique difficile à établir, un de ces éléments dont a besoin le message photographique pour être "révélé". Il s'agit de la connaissance qu'on peut avoir de l'objet photographié (l'expérience de spectateur du sujet scientifique). Les traces mnésiques n'interviennent pas qu'à propos de la photographie. Elles peuvent aussi activer le texte, une vidéo, une maquette ... Mais c'est peut-être à propos de la photographie qu'il est le plus facile d'apercevoir leur rôle et les difficultés qu'elles posent. Une photo de théâtre ne saurait être valablement utilisée pour l'analyse que par quelqu'un qui a aussi vu le spectacle. Comment mesurer ce savoir dont on a déjà dit qu'il serait illusoire (et stupide) de vouloir se passer? Et quelles en seraient (par exemple) les règles d'utilisation?

*

On ne peut en effet dresser cet inventaire des documents sur la représentation sans se demander si les souvenirs en font partie. Mais auparavant les "absences" de la photographie (son et mouvement surtout) appellent un autre type de documents, les enregistrements audio-visuels, qui apparaissent souvent comme l'aboutissement - et bien sûr le dépassement - de l'intention photographique. L'image fixe et muette s'anime et parle.

Le film et la vidéo, puisqu'il s'agit d'abord et surtout d'eux, provoquent des sentiments contradictoires. D'une part il nous semble bien être en présence de ce qui peut satisfaire pleinement notre "complexe de la momie" : où trouver plus beau simulacre du vivant? Quelle dimension n'en est pas saisie, dirait-on naïvement? Par ailleurs - et là encore interviennent les traces mnésiques - la réaction de déception qui suit le visionnement est aussi bien connue : "Ce n'était pas ça". Comme si une promesse n'avait pas été tenue.

À la première croyance se rattache un indéniable et précieux apport documentaire, sur lequel il serait un peu vain d'insister. Le film et la vidéo rapportent de la représentation une quantité importante d'informations qui seraient perdues autrement. Mais il semble clair aussi qu'ils ne sont pas les instruments efficaces et innocents qu'on voudrait qu'ils soient. Assez curieusement on leur reprochera à la fois de mal retenir la "présence" théâtrale et de fournir peu de points d'ancrage à l'analyse. Ils seraient "bavards".

À l'origine de ces reproches il y a peut-être la fausse ressemblance que le film cultive plus ou moins consciemment. Cette fausse ressemblance est d'abord celle qui est établie entre le spectateur de théâtre et le spectateur de cinéma. Le film prétend les confondre en forçant l'identification du spectateur de cinéma à l'oeil de la caméra qui se donne comme celui du spectateur de théâtre. Or les différences entre les deux sont nombreuses, à commencer par la liberté scopique dont jouit le spectateur de théâtre et le rapport objectal qu'il a à l'illusion d'entretenir avec la réalité spectaculaire. Mettre en place un mécanisme qui prétend les confondre ne peut donc produire que malaise et déception. D'où l'échec fréquent du film de théâtre : il ne satisfait ni l'amateur de cinéma ni l'amateur de théâtre²⁹. Une solution apparaît pourtant simple : filmer le théâtral (comme tel) en ne craignant pas l'affirmation d'un point de vue cinématographique. Car la transparence ici encore est un leurre. D'autant que le cinéma "naturalise" facilement l'image et donne avec une efficacité redoutable l'impression d'être là. En soulignant la découpe au lieu de la

banaliser (et ainsi de l'occulter), en faisant assumer le point de vue par le médium, entre autres choses, on arriverait certes à faire du film (et de la vidéo) un meilleur outil non seulement de perception mais d'analyse de la représentation théâtrale.

Il n'est pas certain malgré cela que le théâtral puisse s'appréhender mieux par le cinéma que par la photographie par exemple, ce qui pourtant, au premier abord, semble être une évidence, le champ du "saisissable" par le cinéma étant beaucoup plus large. On a déjà parlé à plusieurs reprises des traces mnésiques. On peut ainsi se demander si les "moments" photographiques ne s'articulent pas mieux aux effets du travail de la mémoire que l'écoulement spatio-temporel du cinéma³⁰. Mais la question pour l'instant n'est pas là. Plus personne aujourd'hui n'oserait prétendre que le cinéma subsume la photographie. Ils constituent l'un et l'autre des moyens différents (ils ne saisissent pas la même chose, de la même manière - et la manière n'est pas indifférente à ce qui est saisi) et féconds, et comptent parmi les constituants les plus riches de la sémiotique-objet.

*

Photographies et enregistrements audio-visuels, parce qu'ils montrent, nous semblent spontanément devoir être privilégiés. Pourtant, si les études théâtrales sont toujours prêtes à reconnaître leur importance, c'est seulement en tant qu'évidences, morceaux de réel qu'on pose au milieu du discours et qui s'imposent par leur seule présence, fût-elle médusante. Leur absence d'autonomie, leur usage difficile expliquent sans doute une part de la méfiance qui les entoure. C'est encore au langage, et principalement à l'écriture, qu'on a d'abord recours pour constituer la "mémoire du théâtre" : "La mémoire du théâtre ne peut être que de l'ordre de l'écrit", affirme Georges Banu³¹. La photographie, la vidéo, figent, dit-il, datent à l'excès, ne savent capter que l'apparence... Voyons donc ce qu'il en est de cette mémoire écrite et de sa place parmi les autres éléments de l'objet sémiotique que nous cherchons à nous donner.

La difficulté ici vient de ce que la formulation linguistique est le propre autant de ce qu'on pourrait appeler les témoignages sur la représentation (descriptions, notations, récits ...) - et qui appartiennent sans conteste à la sémiotique-objet - que de l'analyse sémiotique proprement dite. On l'a déjà vu à propos de la notation théâtrale : où se trouve la ligne de partage? à partir de quand y a-t-il franchement travail de systématisation? La question ne me semble

pas insoluble, à condition que l'on veuille bien ne pas chercher de réponse trop simple, ni s'accrocher à des principes trop rigides. L'espace de la sémiotique-objet ne peut, dans le cas de la représentation théâtrale, qu'être un espace intermédiaire, donc incertain. Jamais ses frontières ne seront nettes. À l'exception d'assez pauvres restes matériels, tout ce qui y participe est déjà de l'ordre du médiatisé, donc du commentaire, de la sémiotisation embryonnaire. Les faits signifiants qui forment la sémiotique-objet sont des faits de report. Il ne faut donc pas attendre d'eux la pureté du fait brut.

Les récits des artisans de la représentation (metteur en scène, comédiens, scénographe ...) et des spectateurs, qu'on peut certainement assimiler à des exercices d'élaboration secondaire, les descriptions auxquelles souvent se livrent en début d'analyse le chercheur et même les critiques, tout cela entre dans la catégorie des témoignages. Il faut ajouter à cette catégorie, bien que le rapport avec le spectacle soit plus lointain, celle des textes d'intentions (notes préparatoires du metteur en scène, analyses du dramaturge ...). Or témoignages et textes d'intentions, par les objectifs modestes qu'ils se donnent (rendre compte, proposer), par l'absence de visée méthodologique et de recours à un ensemble conceptuel précis qui les caractérise, se distinguent franchement du travail de systématisation et de figuration en quoi consiste l'analyse sémiotique proprement dite. Assez clairement pour que, malgré l'usage métalinguistique de la langue qu'ils partagent avec l'analyse, ils prennent place de plein droit aux côtés des autres composants déjà reconnus de la sémiotique-objet.

*

Pour échapper au flou, celui de la mémoire surtout, auquel nous condamnons la disparition de la représentation comme objet sémiotique, il a fallu se mettre en quête d'un objet empirique de substitution. On voit cependant qu'il est impossible d'échapper à la mémoire. Elle réapparaît à chaque détour, comme le diable chassé par la porte revient par la fenêtre, ou comme le refoulé fait retour : le texte lui sert de support, elle réactive la photo; plus proche encore, elle prend forme dans les récits et les descriptions du spectacle. À quoi donc sert-elle? Où est sa place? Comment s'en servir sciemment (plutôt que scientifiquement, ce qui n'aurait pas beaucoup de sens ici)?

À quoi sert-elle? Elle fournit le premier référent - et le référent habituel - du discours sur la représentation. En disparaissant, la représentation laisse

d'abord et surtout des traces dans la mémoire du spectateur à qui elle était adressée. Il a vu, entendu, éprouvé ce qui n'était fait que pour cela : nourrir un procès singulier, vivant, de communication. Il a pu aussi photographier, filmer, transcrire, noter, raconter, décrire, mais accessoirement, ou secondairement.

Il a d'abord vu et entendu. Ce qui reste du spectacle et ce qu'il en sait se ramènent à ce qu'on a appelé jusqu'ici, sans référence précise à Freud mais seulement parce que l'expression nous convenait, des traces mnésiques³². Le caractère événementiel du théâtre contraint le chercheur à être d'abord un témoin. Ces traces internes, subjectives, forment son "thesaurum", son objet dans sa première et sa plus dense formulation. Ainsi l'objet du discours scientifique se trouve d'abord et principalement à l'état de souvenir dans le sujet d'énonciation du discours. Quand Krejca demande : "Où le théâtre existe-t-il?"³³, la première réponse qui vient c'est : "Dans la tête du spectateur".

Je reviens à mon étonnement initial : quel autre discours sur l'art est ainsi construit sur le souvenir sans que jamais on ne s'intéresse à cette spécificité? Celle-ci n'est pas niée, elle n'est pas formulée, elle est tue. Pourquoi?

Parce qu'elle est embarrassante :

- d'abord en raison de la difficulté que représente, du point de vue de sa saisie, l'objet spectaculaire. Cette difficulté tient à deux traits principaux. La représentation théâtrale fait partie de ce que Eco appelle les "messages esthétiques"³⁴, c'est-à-dire qu'elle est de ces productions signifiantes qui se distinguent par leur résistance au décodage et par leur caractère auto-référentiel. Ces traits les dotent donc d'une plus grande opacité. À cet obstacle s'en ajoute un autre de nature différente. En effet l'événement théâtral ne se ramène pas tout entier à une expérience sémiotique. Il possède une dimension affective, ou plus globalement produit divers stimuli (sensoriels, psychiques) qui s'inscrivent eux aussi dans le sujet, simultanément aux représentations et avec le risque de la brouiller. Comment opère la mémoire au contact d'un tel objet?
- il est également difficile pour le chercheur d'admettre, en regard des autres sémiotiques, qu'il n'a pas d'objet matériel - un objet dont l'existence serait en quelque sorte indépassable - mais seulement des traces dont les premières et les principales, les traces mnésiques, semblent inaccessibles et incernables. Le discours scientifique, de par sa rationalité, répugne

"naturellement" à appréhender un tel matériel. La position de l'analyste de la représentation est en effet pour le moins singulière. Il est dépositaire, comme témoin, d'un savoir essentiel. Ce savoir est fait d'éléments (les souvenirs) qui ont une double dimension : ils signifient par eux-mêmes et ils sont aussi des agents de réactivation des autres types de traces. Mais ce savoir nécessaire n'a pas de statut sémiologique et on peut déjà affirmer qu'il ne peut comme tel figurer parmi les éléments composant la sémiotique-objet.

Il est sans doute possible de connaître plus précisément la nature des traces mnésiques sans pour autant prendre en compte l'ensemble des théories sur la mémoire et en particulier les théories neuro-physiologiques. Les quelques considérations qui suivent sont d'abord redevables à la psychanalyse, qui s'est évidemment beaucoup intéressée à l'origine et aux effets de l'inscription des représentations d'événements dans le sujet. D'autre part on trouve chez Ubersfeld, dans l'**École du spectateur**, des éléments d'une théorie de la réception du spectacle théâtral qui renvoient eux aussi au travail de la mémoire. À partir de là, peut-être peut-on distinguer utilement deux types de mémoire que j'appellerais, de façon très conventionnelle - mais c'est sans doute le fait de les distinguer qui l'est d'abord et qui même, à la limite, n'a pas de sens -, la mémoire affective et la mémoire intellectuelle³⁵.

La mémoire affective serait le lieu des traces mnésiques proprement dites. Je rends alors à Freud l'expression, qui désigne précisément les inscriptions d'un événement dans le sujet selon deux systèmes mnésiques, le préconscient et l'inconscient³⁶. Les souvenirs préconscients peuvent être actualisés, alors que les traces du système inconscient ne peuvent telles quelles parvenir à la conscience. En droit tous les souvenirs sont inscrits. Là où il y a jeu, c'est au niveau de l'utilisation des traces.

Pour être accessibles, les traces mnésiques ont besoin d'être investies d'un certain quantum d'affect. Leur utilisation est d'abord liée à l'histoire psychique du sujet scientifique. Et encore là ne s'agit-il que de la part de l'événement qui s'est déposée dans le système préconscient. Il faut supposer que les éléments devenus inconscients ne pourront figurer dans le récit du spectacle que remaniés sous l'effet de mécanismes semblables à ceux du travail du rêve (condensation, déplacement, figuration), ce qui rapproche ce récit, partiellement, des scénarios imaginaires que sont le rêve et le fantasme.

“Au théâtre”, dit Ubersfeld, “il va bien falloir que le spectateur cadre, organise sa perception, se souvienne (...) Il faudra qu’il tâche de comprendre et de se souvenir, comme si sa vie en dépendait, - aussi concentré qu’aux échecs - (...)”. Et plus loin : “L’éducation la plus importante pour le spectateur est celle de la mémoire”³⁷. On comprend pourquoi. Tout le chapitre 7 de l’**École du spectateur**, intitulé “Le travail du spectateur”, veut démontrer qu’en dernière analyse c’est le spectateur qui est producteur du spectacle parce que c’est lui qui en fabrique le sens. Et pour cela la mémoire lui est nécessaire. En tant que destinataire du spectacle, non seulement reçoit-il sans cesse des signes mais est-il contraint, s’il est bon spectateur, à déjà les organiser. Les signes ne se stockent pas n’importe comment. Ainsi à l’aide de la mémoire, l’intellectuelle, se construit, lors du spectacle, la première image, et le premier sens, de la représentation. Ce sens premier, surtout rattaché à ce que Ubersfeld appelle la “fiction”, devra être sémiotisé en regard cette fois de la “performance”³⁸ (du travail théâtral proprement dit).

Ce premier système, si superficiel soit-il, est construit en fonction de la communication (il importe peu pour l’instant que le destinataire soit imaginaire ou se ramène à soi). La représentation théâtrale est ainsi déjà réduite à un message dont l’essentiel vient probablement du décodage des éléments linguistiques. En effet, ce sont eux surtout qui “donnent” le sens de ce que Ubersfeld appelle la fiction, niveau premier de signification dont très souvent l’“histoire” constitue le support principal. Cette première image de la représentation, ce premier modèle grâce auquel sont choisis et retenus les signes principaux, semble le résultat d’une activité consciente. Il s’élabore dans le “feu” de la représentation, mais dans un but de communication immédiate. Ainsi nous distinguerions les deux mémoires, l’intellectuelle et l’affective, non seulement quant à leurs résultats, mais aussi quant aux systèmes où s’inscriraient leurs représentations, et par conséquent quant à leur règle d’usage. En effet l’une, la mémoire affective, serait faite des représentations et des stimuli inscrits dans les systèmes préconscient et inconscient, selon une logique qui serait plutôt celle des processus primaires. Leur réactivation serait liée à l’économie affective du sujet. La mémoire intellectuelle se présenterait, elle, comme un outil permettant d’organiser, au moment où ils s’y déposent, un certain nombre de signes de la représentation en un message immédiatement communicable. Cette opération, pour ce qui est de son résultat en tout cas, obéirait à des processus secondaires et serait, par conséquent, de l’ordre du conscient.

Mais on ne peut pas, en toute prudence, voir là autre chose qu’un partage effectué en fonction de dominantes. Les couples mémoire affective / préconscient-inconscient et mémoire intellectuelle / conscient n’ont d’étanchéité que théorique. Les deux mémoires fonctionnent simultanément; et il n’est qu’à se demander, par exemple, en fonction de quels critères s’effectue le choix des signes principaux par la mémoire intellectuelle, pour se rendre compte que toutes les deux se chevauchent et constituent les deux parts difficilement sécables du savoir dont dispose le chercheur au moment d’entreprendre l’analyse de la sémiotique-objet. Le diviser ne se ramène cependant pas à un exercice stérile de scholastique contemporaine. Ce parcours, malgré ses approximations, permet de mettre en évidence la richesse et la complexité du “trésor” formé par les traces mnésiques : plus accessible et plus lointain aussi qu’on l’imaginait, mieux structuré et plus “sauvage”, il rejoint à la fois le rêve brechtien du spectateur-producteur³⁹ et celui d’Artaud d’un théâtre de la résonance émotionnelle et de la contagion⁴⁰.

Le rôle des traces mnésiques consistera surtout à activer les différents documents sur la représentation - les seuls objets admissibles comme sémiotiques - dans un procès en aller-retour où elles serviront de révélateurs et les documents de limites. C’est donc dire qu’en tant que variables extra-sémiotiques les traces mnésiques ne seront sensibles dans l’analyse que par leurs effets. Leur existence n’est ni scandaleuse ni intolérable. Il s’agit tout simplement d’un fait spécifique aux études théâtrales dont il faut chercher, à l’intérieur d’un discours de rigueur comme celui de l’analyse sémiotique de la représentation, à distinguer et à contrôler les effets de connaissance et les effets de dérive. Il sera toujours vain de vouloir ramener la représentation théâtrale à un univers clos, surtout que sa disparition pose la nécessité du témoignage et donc de la ré-énonciation du fait sémiotique. Mais même sans cela, le fait que le théâtre s’inscrive dans un procès de communication “réel” (interpersonnel) interdit déjà qu’on le considère seulement comme un énoncé. Le spectaculaire échappe d’évidence à la clôture du champ sémiotique⁴¹.

*

Voilà donc terminé l’inventaire de ce qui peut rester de la représentation, la refléter et la rapporter une fois constaté le vide laissé par son inéluctable effacement : un texte (appelons-le encore ainsi); des restes matériels; des esquisses, des maquettes et des plans; des photographies; des enregistrements au-

dio-visuel; des notes, descriptions, récits; des traces mnésiques. Voilà donc la matière dont peut disposer le sémiologue de la représentation théâtrale. C'est là son objet (et non la représentation qui n'existe plus), qu'on a aussi désigné comme une sémiotique-objet, c'est-à-dire, rappelons-le, un ensemble de faits signifiants susceptibles d'être pris en charge par une métasémiotique⁴². Échappent à cet ensemble, rappelons-le également, les traces mnésiques. Elles forment un savoir "représentationnel" qui ne peut précisément être pris en charge sémiotiquement, malgré son caractère premier et sa richesse. Une richesse à ce point nécessaire qu'on peut se demander - cela sans doute n'a pas de sens d'un point de vue épistémologique - si elle n'est pas constitutive de l'objet sémiotique que nous cherchons à nous donner et dont elle est exclue!

Si on devait classer ces éléments, on mettrait naturellement en tête ceux qui ont le plus haut degré de proximité avec la représentation, puisque notre objectif est de la retrouver, ou du moins de s'en approcher le plus possible. Viendraient donc dans l'ordre :

1. les restes du spectacle
 - décors, accessoires, costumes...
2. les traces de la représentation
 - (les traces mnésiques)
 - les photographies
 - les enregistrements audio-visuels
 - le texte modifié (transcription des paroles dites en scène)
3. les comptes rendus
 - notes prises pendant le spectacle
 - descriptions
 - témoignage des participants
 - témoignage des spectateurs
 - (critiques)
4. les énoncés d'intentions
 - le texte de l'auteur
 - plans, esquisses et maquettes
 - notes et textes du metteur en scène, du dramaturge, du scénographe, etc.
 - le lieu théâtral

Ce classement selon le critère de la proximité est révélateur. Il suggère quelques commentaires.

On voit tout de suite que la fréquence d'utilisation de certains documents et l'importance qui leur est accordée par le chercheur ont peu de rapport avec leur place dans le classement. Ceci est particulièrement évident pour le texte - celui de l'auteur, imprimé - qui, en queue de classement, est certainement le plus utilisé. En revanche, les "restes" de la représentation,

qui sont comme des morceaux du réel spectaculaire, semblent, pour l'analyse, inutilisables.

Les raisons qui sont à l'origine de cette situation sont nombreuses et, dans l'ensemble, pas très difficiles à déterminer. Quelques-unes ont déjà été proposées plus haut. Il est inutile d'y revenir, sauf peut-être pour souhaiter qu'une plus exacte définition de l'objet de la sémiotique théâtrale conduise à un rééquilibrage de la situation.

Un renversement est impossible. L'avantage majeur du texte est d'être immédiatement utilisable, alors qu'on peut par exemple se demander si, hors de l'enchaînement syntagmatique, coupés de la "parole" spectaculaire, les fragments - au sens archéologique - du spectacle ne voient pas leur valeur signifiante considérablement appauvrie. Comme s'ils étaient vidés de leur substance et que hors de la représentation, sans contexte, ils n'avaient plus de référent. Et ces remarques ne vaudraient-elles pas aussi, à un degré moindre, d'une autre manière, pour la photographie et peut-être pour tous les enregistrements audio-visuels? Il ne s'agit plus là de restes mais de traces. Eux aussi cependant sont liés à l'acte d'énonciation (spectaculaire). Et d'eux aussi il semblerait qu'il ne soit possible, dans un premier temps, que de prendre acte.

Mais en réalité films et photographies sont, à la fois, des traces et des signes de l'événement théâtral, ou, si on préfère, des indices (au sens peircien) et des représentations. Comme traces matérielles ils se ramènent à cette part du document qui relève de l'inscription, au sens physique, des émanations lumineuses de l'objet sur une pellicule sensible. De là le ravissement qu'ils produisent (je pense surtout à la photographie) et qui provoque comme une suspension de la parole : "C'était ça!" Mais ils sont aussi des "langages", ils ne sont pas qu'inscriptions : à l'aide de signes, ils parlent de ⁴³. Cette part sémiotisable de la photographie (ou du film) devra bien entendu être discursivée. Étant faite principalement de signes iconiques, elle offrira des résistances qui cependant ne lui sont pas propres et ne sont pas invincibles. L'iconique sera forcément traduit en langage naturel. De la sorte "aplati", il ira rejoindre le texte, qui verra sa position rétroactivement renforcée en quelque sorte : il était déjà de ce côté. Photos et films "disent" beaucoup, mais encore faut-il les faire parler : "Une image vaut mille mots, d'accord, mais seulement si tu regardes l'image et que tu dis ou tu penses mille paroles"⁴⁴. Nouvelle affirmation de la nécessité de l'ancrage linguistique.

Il n'en reste pas moins que la part inassimilable de la photographie ou du document audio-visuel et leur résistance, en tant qu'objet iconique, à la sémantisation expliquent assez bien qu'ils doivent partager la méfiance, sinon le rejet, qu'inspire au discours des études théâtrales la matérialité de la représentation. Cela justifie également que, sans crainte de les réduire ou de les trahir, il faille les maintenir au cœur de ce discours, comme des éléments heureusement perturbateurs que le traitement sémiotique ne parviendra pas à épuiser.

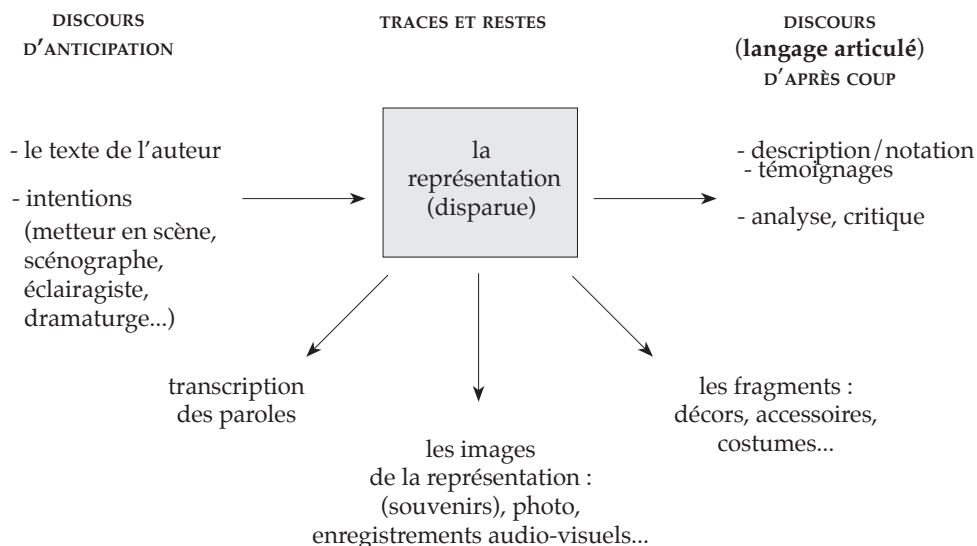
Permettons-nous encore une observation au sujet de cette prépondérance des éléments linguistiques de la sémiotique-objet et de l'inévitable traitement linguistique des autres, prépondérance et traitement que ne semble pas justifier le classement proposé plus haut. Dès le départ, à la réception du spectacle, c'est par le code linguistique (part dénotative) que le sens passe d'abord au théâtre. D'où par la suite cet attachement au texte de l'auteur et, comme naturellement, la préférence donnée au traitement linguistique de la représentation (témoignages, récits, descriptions, notations...). À leur tour, ainsi qu'on l'a vu, les documents qui conservaient quelque chose de la matérialité du spectacle sont recouverts de langage, avec cet effet généralisé d'effacement du caractère tabulaire et dialogique du théâtre. Sans compter que la sémiotique littéraire est apparue la première, a connu un développement qui l'a maintenue, et de très loin, en tête des autres sémiotiques et qu'elle s'est vue finalement conférer un rôle de modèle. Ceci est particulièrement évident pour cer-

taines questions, comme celle de la narrativité par exemple, où il se pourrait que l'approche imposée ne tienne pas toujours compte de la spécificité des champs sémiotiques.

À toutes ces bonnes raisons qui cherchent à expliquer l'écart entre le classement et l'utilisation par l'analyse des composants matériels et iconiques (surtout) de la sémiotique-objet, depuis la mauvaise conservation et l'inaccessibilité des documents jusqu'au peu de développement de la réflexion théorique et des concepts opératoires, il faut peut-être en ajouter une dernière, plus générale. Ne serait-on pas, au fond, bien content de ne pas avoir d'objet empirique? Il est ainsi possible de ramener cet art d'histrions et de cabotins, ce divertissement éphémère à qui seuls les "grands" textes donnent sa noblesse, à une sorte d'objet quintessencié digne de travaux savants. N'y aurait-il pas à la base des études théâtrales telles qu'on les a longtemps pratiquées (hypostase du texte, négligence des restes et des traces de la représentation, occultation des traces mnésiques) comme une pulsion d'éloignement de la "sale" réalité théâtrale, un processus de sublimation dont les condamnations du théâtre par l'Église (voir Bossuet), ou par certains philosophes des Lumières (voir Rousseau⁴⁵) seraient des formes historiques lointaines?

*

On pourrait schématiser l'inventaire qu'on vient de faire de la manière suivante :



Ce tableau fournit une réponse “factuelle” à ma question de départ : voici ce dont je dispose comme documents sur la représentation morte, le TS disparu. Ces documents réunis forment une sémiotique-objet : un ensemble de faits sémiotiques se situant entre le fait sémiotique d’origine, avec lequel ils entretiennent des rapports de substitution sur une base soit de contiguïté soit de ressemblance, et l’analyse sémiotique qui construira, à partir de cet ensemble, un objet de connaissance qu’on a appelé la Str. TS (le système du texte spectaculaire). Ces divers éléments forment un ensemble parce qu’ils renvoient tous à la représentation et aussi parce qu’ils s’appellent nécessairement pour signifier.

Il serait difficile d’encore prétendre que la sémiotique-objet fournit une “reconstitution de l’objet spectaculaire”. Il est en effet illusoire d’attendre d’éléments divers, partiels, désordonnés, qui de plus entretenaient avec le TS des rapports de nature et de niveaux différents, qu’ils fournissent une image homogène de l’objet disparu : soit qu’ils n’éclairent pas la même portion de la réalité spectaculaire, soit qu’ils l’éclairent selon des points de vue différents. Plusieurs de ces éléments appartiennent à des discours de report (métadiscours) qui représentent chacun un système sémiotique différent : linguistique, photographique, filmique... Chacun produit ses propres effets de sens. Même s’ils ont le même objet (TS), il n’est pas justifiable théoriquement d’assimiler leur message. Rappelons à ce propos le principe posé par Benveniste de l’absence de “synonymie” entre systèmes sémiotiques⁴⁶. De plus, il manquera toujours à cette reconstitution rêvée la part de la mémoire qui est exclue de la sémiotique-objet.

Quel est donc dans ce cas l’objet de la sémiotique théâtrale ? Peut-on encore maintenir que c’est le texte spectaculaire (TS) et le résultat de l’analyse sémiotique la systématisation de ce texte (Str. TS) ? Il semble clair que le seul objet empirique dont nous pouvons disposer au départ nous est fourni par la sémiotique-objet, une sémiotique-objet qu’on ne peut pas prendre, ainsi qu’on vient de le voir, pour un “métatexte spectaculaire” se substituant sans difficulté, à la manière d’une bonne reconstitution, au spectacle théâtral. L’un n’est pas mis à la place de l’autre de façon qu’on puisse bien parler de celui-ci à travers celui-là. Qu’est-ce donc à dire ? Qu’en toute logique la systématisation produite par l’analyse sémiotique n’est pas celle du texte spectaculaire (TS) mais celle de la sémiotique-objet ?

Ce n’est pas certain. Le texte spectaculaire se

dissout à la fin de la représentation. L’objet, c’est évident, n’est plus disponible à l’analyse. Il est par ailleurs possible de rassembler une certaine quantité de documents sur le texte spectaculaire (TS) et de se donner ainsi un objet matériel d’analyse, la sémiotique-objet. La question est de savoir si on peut passer, par l’analyse sémiotique, de cet objet matériel dont le référent est le spectacle à un objet scientifique (un “objet idéal”⁴⁷) qui aura lui aussi le spectacle comme référent et non pas la sémiotique-objet, comme cela devrait être normalement.

Posée ainsi la question peut passer pour du jonglage théorique. Il m’est cependant nécessaire de me convaincre de la légitimité méthodologique de ce passage d’un niveau à l’autre et d’en voir les conséquences. D’ordinaire l’objet matériel est le référent de l’objet scientifique, alors qu’ici objet matériel et objet scientifique ne font que partager le même référent. Leurs rapports ne se résument pas à cela. Il faudrait ajouter que la sémiotique-objet est ce par quoi un référent est fourni à l’analyse. On voit qu’il s’agit là beaucoup plus que de subtilités. Est introduit un niveau supplémentaire de médiatisation, c’est-à-dire l’ensemble des discours qui rapportent le TS, avec la richesse et le désordre qu’on a vus. Cette nuance a son importance ! Par exemple une photographie du **Rail** de Maheu rapportera un instant du spectacle mais dira aussi quelque chose sur le spectacle. Sa transparence limitée devra être prise en compte dans le travail de systématisation du TS qui visera, lui, directement l’objet photographié (la représentation). C’est dans ces conditions précises, à travers l’écran de plusieurs discours lacunaires, que se fera la construction d’un modèle du spectacle disparu⁴⁸.

Il ne fait pas de doute que ce qui est décrit ici au niveau des généralités se révèle, dans l’exercice critique, d’une extrême complexité. Il n’est que de penser qu’il faudra passer d’un ensemble de restes, de traces et de métadiscours (la sémiotique-objet) à une structure textuelle (la Str. TS) qui représentera elle aussi un ensemble mais cette fois de micro-structures se rapportant chacune aux divers langages de manifestation scénique : l’espace, la gestualité, la langue naturelle, etc. Au dialogisme “factuel” de la sémiotique-objet - l’uniformisation linguistique observée est partielle et n’en fait pas un ensemble homogène, loin de là - correspond un dialogisme structural du côté du système textuel.

On dira : à un ensemble complexe de faits sémiotiques, structure complexe. Sauf qu’ici la structure n’est pas celle de l’ensemble. Dans un cas (celui de la

sémiotique-objet), la complexité vient de la diversité des supports du document, dans l'autre elle vient de la diversité des langages de manifestation de l'objet. Il y a dans le passage de l'un à l'autre comme une torsion entre deux distributions d'éléments qui n'obéissent pas aux mêmes critères. Ainsi le support photographique rapportera plusieurs éléments signifiants du spectacle appartenant à différents langages scéniques. Le film également, de même que les textes et tous les autres documents qu'on aura réunis et accepté de considérer. Non seulement ces éléments appartiendront-ils à plusieurs langages scéniques, mais ils ne coïncideront pas entre eux. Tel élément que le film montre ne sera pas rapporté par la photographie ou par la notation linguistique, ou sera rapporté autrement. L'analyse sémiotique procédera par la suite en retirant ces éléments de leur système sémiotique propre (la photographie, le film, etc.) et en les réordonnant dans un autre (la gestualité, les objets, les déplacements, etc.). On se trouve donc toujours à devoir affronter la même question, celle des effets sémiotiques des diverses médiatisations de l'objet spectaculaire. Peut-on faire comme si tel geste retenu, tel déplacement, tel effet d'éclairage venait tout droit du spectacle, comme la lumière d'une étoile éteinte depuis longtemps?

Nous poserons finalement comme hypothèse que la sémiotique théâtrale a un double objet - comme toutes les sémiotiques - un objet empirique et un objet idéal (un texte et un système du texte), mais qu'ils ne s'articulent pas directement (comme par exemple, idéalement, le TS et la Str.TS). Le premier parle de ce que le second fera signifier en le structurant.

Je suis au fond dans la position de n'importe quel historien, de quiconque a l'événement comme objet et des documents comme moyens. Je n'oublie pas qu'ici l'événement est un message esthétique et qu'il constitue un acte d'énonciation bien précis. Je me rappelle aussi avoir posé au départ - différence fondamentale - que pour le théâtre l'"historien" (l'analyste de l'événement théâtral) devait être un témoin, c'est-à-dire un des destinataires de la communication, ou plus justement un des énonciataires : un de ceux qui, de façon toute particulière, auront à devenir à leur tour, dans le cadre de la lecture, des sujets de l'énonciation⁴⁹. En effet, le spectacle, parce qu'il disparaît, exige, plus que n'importe quel autre objet sémiotique, d'être réénoncé.

*

Je reviens à l'entêtement qui est à l'origine de cette recherche d'un objet pour la sémiotique théâtrale. Cet entêtement, c'est une croyance, ou un postulat : que le théâtre met en signes (en représentation, en spectacle, c'est la même chose) le réel et que la photographie - particulièrement la photographie de théâtre qui serait le document que je privilégierais - fait de même. L'un et l'autre transforment le monde en spectacle du monde. Leur regard, par ses effets de découpe, d'encadrement, de distanciation et de composition, fait "prendre" le monde, il saisit un fragment du monde qu'il métamorphose en image. Le théâtre appelle la photographie de diverses manières ainsi qu'on pourrait le voir. Mais il l'appelle peut-être d'abord comme une autre forme de la même réaction face au réel, de la même "pulsion" de représentation. La photographie de théâtre est la "spectacularisation" d'un réel qui se trouve à être déjà un spectacle.

Mon acharnement consiste donc à maintenir à propos du théâtre d'abord, puis de la photographie de théâtre, qu'il y a à chaque fois représentation, c'est-à-dire renvoi à quelque chose. Je pense que jamais la représentation n'est "sacramentelle", pour reprendre la terminologie de Baudrillard, qu'il n'y a jamais équivalence du signe et du réel. Elle est plutôt généralement une "mauvaise" apparence. Elle se contente même de simuler parfois. Mais elle appelle toujours son dépassement.

Il n'est pas question d'aborder ici le problème du statut du référent. Le théâtre, et encore plus la photographie de théâtre sont des univers où il se pose de manière particulièrement difficile. Ce que je crois, c'est qu'ils sont, l'un et l'autre, comme tout ce qu'on a introduit dans la sémiotique-objet, des "îles incertaines"⁵⁰, des représentations incertaines. Mais des représentations, et non pas des simulacres sans rapport à quelque réalité que ce soit. Je refuse (naïvement?) la tentation, même pour une "science" sans objet matériel (la sémiotique théâtrale), d'un monde de "référentiels perdus"⁵¹. Je préfère encore la "délicieuse opacité des reflets" (Bachelard⁵²), et, pourquoi pas, l'émoi de Hans Castorp lorsque Behrens, dans la **Montagne magique**, lui dit : "Nous avons là votre dernière photo. Approchons un peu de la lumière cet objet magique"⁵³. La révélation, quelle qu'en soit encore une fois la netteté, a toujours lieu. Le théâtre ne s'abîme jamais tout à fait, et la photographie ne renvoie jamais non plus qu'à son langage.

Notes

1. On considérera ici comme une évidence que le théâtre n'existe que joué et qu'en conséquence le spectacle théâtral (la représentation) est le premier et le seul "véritable" objet des études théâtrales. Voir à ce propos M. De Marinis, "Le Spectacle comme texte", dans **Organon** 80, Université Lyon II, p. 195. Les deux livres d'A. Ubersfeld, **Lire le théâtre** (Éditions Sociales, 1977) et **L'École du spectateur** (Éditions Sociales, 1981) sont fondés sur le même postulat. Pour un exposé plus détaillé de cette position, voir R. Villeneuve, "Un Discours théâtral?", dans **Jeu**, no 24, 1982, p. 57-60.
2. Les souvenirs ("traces mnésiques") sont à distinguer absolument de toutes les autres traces, images, témoignages de la représentation théâtrale. Ils fournissent une information essentielle et pourtant, on le verra plus loin, inutilisable d'un point de vue strictement sémiotique.
3. A. Bazin, "Ontologie de l'image photographique", dans **Qu'est-ce que le cinéma**, Paris, Éd. du Cerf, 1975, p. 9.
4. L'étonnement qui est en partie à l'origine de ce travail et qui réapparaîtra ici et là, c'est qu'on n'ait jamais fait place à cette évidence qui spécifie les études théâtrales.
5. Expression qui appartient à Christian Metz, "Le Signifiant imaginaire", dans **Communications**, no 23, 1975, p. 12.
6. Voir R. Durand, "Sémiologie et relations dans le champ du spectaculaire", dans **Degrés**, no 29, hiver 1982, p. d/3, où se trouve développée la notion empruntée à Jean Baudrillard.
7. Voir M. De Marinis, "Le Spectacle comme texte", dans **Organon** 80 (déjà cité), p. 195-257; P. Pavis, "Débat sur la sémiologie théâtrale", dans **Voix et images de la scène**, Lille, P.U.L., 1982, p. 21-31, et aussi "Réflexions sur la notation de la mise en scène théâtrale", dans le même ouvrage, p. 145-159.
8. M. De Marinis, **op. cit.**, p. 197.
9. Voir C. Metz, **Langage et cinéma**, Paris, Larousse, 1971, p. 66 et p. 56-57; A. Ubersfeld, "La Représentation comme texte", dans **L'École du spectateur**, p. 27-28.
10. Voir U. Eco, **La Structure absente**, Paris, Mercure de France, 1973, p. 129; du même auteur, **A Theory of Semiotics**, Bloomington, Indiana University Press, 1976, p. 270-273.
11. Voir J. Aumont, "L'Espace et la matière", dans **Théorie du film**, Paris, Éd. Albatros, 1980, p. 9.
12. P. Pavis, "Débat sur la sémiologie", dans **Voix et images de la scène**, p. 27.
13. *Idem*, "Réflexions sur la notation de la mise en scène théâtrale", dans **Voix et images de la scène**, p. 157.
14. *Ibid.*, p. 156.
15. A.J. Greimas et J. Courtés, **Sémiotique**, Paris, Hatte, 1979, article "Sémiotique", p. 339.
16. On peut déjà penser que les traces mnésiques compteront parmi les éléments importants d'un hypothétique métatexte spectaculaire. Tout n'y sera donc pas, loin de là, de l'ordre de la matérialité signifiante.
17. R. Barthes, "Le Troisième sens", dans **L'Obvie et l'obtus**, Paris, Éd. du seuil, 1982, p. 59.
18. Voir M. Corvin, "Sémiologie et spectacle : Georges Dandin, (mise en scène de D. Benois)", dans **Organon** 80, p. 148.
19. M. De Marinis, **op. cit.**, p. 212.
20. Greimas-Courtés, **op. cit.**, p. 339.
21. Pour toute cette question, voir A. Ubersfeld, **L'École du spectateur**, chap. I "La Scène et le texte", p. 9-18; du même auteur, **Lire le théâtre**, chap. I "Texte-représentation", p. 13-57.
22. C. Metz, "Le Signifiant imaginaire", **op. cit.**, p. 44.
23. *Ibid.*, p. 52.
24. Voir Greimas-Courtés, **op. cit.**, p. 339.
25. Voir A. Ubersfeld, **Lire le théâtre**, : "Mais le texte, lui, est au moins théoriquement intangible, éternellement fixé", p. 13.
26. W. Benjamin, "Petite Histoire de la photographie", dans **Essais I**, Denoël/Gauthier, 1983, no 240, p. 158-162 (Coll. "Médiations").
27. *Ibid.*, p. 161.
28. Voir R. Barthes, **La Chambre claire**, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard/Seuil, 1980 : "C'est par le studium que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques: car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le studium) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions. Le second élément vient casser (ou scander) le studium. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (...), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. (...) Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)", p. 48-49.
29. Problème déjà remarquablement exposé par A. Bazin, "Théâtre et cinéma", **op. cit.**, p. 129-178, et qui trouve des échos chez C. Metz, "Le Signifiant imaginaire", **op. cit.**, p. 44 sq. et dans le no 46 des **Cahiers Théâtre Louvain** intitulé "Filmer le théâtre".
30. Voir D. Sallenave, commentaires de photos des **Géants de la montagne** de Pirandello, mise en scène de Georges Lavaudant, dans **L'Annuel du théâtre**, saison 1981-1982, Paris, Éd. de l'Aire et Les Fédérés, 1982, p. 173. Aussi, du même auteur, des interventions lors d'une discussion avec A. Mnouchkine rapportée par les **Cahiers Théâtre Louvain**, no 46, p. 44.
31. G. Banu, **Le Théâtre, sorties de secours**, Paris, Aubier, 1984, p. 8.
32. Voir Laplanche et Pontalis, **Vocabulaire de la psychanalyse**, Paris, PUF, 1968, p. 489-491.
33. Voir les **Cahiers Théâtre Louvain**, no 46, p. 39-40.
34. U. Eco, **op. cit.**, p. 124 sq.
35. J'ai tenté, dans mon article qui paraîtra bientôt ("Je me souviens comment?"), d'aller plus loin et de décrire une "métapsychologie" freudienne de la mémoire.
36. Voir Laplanche et Pontalis, **op. cit.**, article "Trace mnésique", p. 489-491. Aussi article "Après-coup", p. 33-36.
37. A. Ubersfeld, **L'École du spectateur**, p. 304 et p. 323. Voir le chap. 7 : "Le Travail du spectateur".
38. *Ibid.*, p. 319.
39. Voir les derniers paragraphes du **Petit Organon** (76-77).

40. Voir A. Artaud, **Le Théâtre et son double**, en particulier "Le Théâtre et la peste", Paris, Gallimard, 1964, p. 19-45 (Coll. "Idées").
41. Voir R. Durand, **op. cit.**, et aussi R. Chambers, "Le Masque et le miroir", dans **Études littéraires**, Québec, PUL, 1980, vol. 13, no 3, p. 403 sq.
42. Voir Greimas-Courtés, **op. cit.**, article "Métasémiotique", p. 228.
43. Barthes dirait : ils n'ont pas qu'un sens obtus, il ont aussi des sens obvies, à propos de la photographie justement, ou plus précisément du photogramme. Voir **L'Obvie et l'obtus**, "Le Troisième sens", p. 55-56.
44. W. Saroyan, introduction de **Look at us**, album de A. Rothstein.
45. Voir par exemple la **Lettre à d'Alembert sur les spectacles** et le long commentaire de Rousseau qu'on trouve dans **De la Grammatologie** de Derrida.
46. Voir E. Benveniste, **Problèmes de linguistique générale**, t. II, Paris, Gallimard, p. 53 : "Il n'y a pas de "synonymie" entre systèmes sémiotiques; on ne peut pas "dire la même chose" par la parole et par la musique, qui sont des systèmes à base différente. Cela revient à dire que deux systèmes sémiotiques de type différent ne peuvent être mutuellement convertibles (...). L'homme ne dispose pas de plusieurs systèmes distincts pour le MÊME rapport de signification".
47. C. Metz, **Langage et cinéma**, p. 79.
48. Voir à ce propos M. De Marinis, **op. cit.**, p. 207-209 et A. Ubersfeld, **L'École du spectateur**, p. 31-32 (4.4).
49. Voir "Énonciateur/Énonciataire", dans Greimas-Courtés, **Sémiotique**, p. 125.
50. "Face à la forme incomplète, instable et sans fin que prend la réalité dans notre expérience, face aussi à son apparence dont nous n'avons qu'une connaissance partielle, face à la compréhension qu'on en a, la réponse sera toujours constituée par des fragments alignés - et en cela même on ne peut avoir de certitudes sur la durée ou les limites ou la dimension de ces "îles" ou chaînes d'îles. La compréhension est toujours en retard sur le temps. Elle lui est toujours inférieure de quelques dimensions". M. Badura, "Objectivation de la réalité. La réalité comme fragment", dans **Art Actuel Skira Annuel 1976**, cité par J.L. Daval, **La Photographie**, Genève, Skira, 1982, p. 244.
51. Voir R. Durant, **op. cit.**, p. d/3.
52. Cité par A. Fleig, "Zielke et la transparence des choses", dans les **Cahiers de la photographie**, no 8 et no spécial 2, 4^e trimestre 1982, p. 95. (Actes du colloque "L'Acte photographique".)
53. T. Mann, **La Montagne magique**, t. 2, **Le Livre de Poche**, p. 387.



La Donna delinquenta - Théâtre Corona, Montréal. Photo Marick Boudreau

DU KABUKI AU CINÉMA

Claude R. BLOUIN
Cégep Joliette-De Lanaudière

D'où vient cette tentation, pour l'artiste, de prendre comme objet de son art un autre art? D'où vient, pour le spectateur, ce besoin d'aller à une double distance du réel qui le nourrit, cette curiosité d'explorer une stylisation de ce qui déjà est stylisé? Est-ce, dans sa double facette de production et de lecture, qu'artiste et spectateur veulent jouir des ressources mêmes du pouvoir de fabuler? Même si chaque culture situe l'objet de sa contradiction différemment, chacune connaît l'universelle, incontournable expérience de la contradiction. Or prendre pour objet de spectacle un autre spectacle - et dans le cas du Japon, mettre en arrière-plan du drame cinématographique des moments de kabuki, théâtre par excellence du dédoublement et de la contradiction-, ne serait-ce pas, pour l'artiste comme pour le spectateur, moyen de se laisser enchanter par les ressources dont il dispose pour jouer avec ce qui, irrémédiablement, l'enchaîne?

Arts du spectacle, show business, compétiteurs parce qu'ils se rencontrent, tels sont le kabuki et le cinéma¹.

Des liens historiques

Le statut de vedettes des acteurs de kabuki n'a rien à envier à celui des stars de cinéma. Non seulement ont-ils en commun estampe et poster, mais livres à potins! Chez les personnages masculins la caractérisation des vedettes en deux types fort distincts se perpétuera au point que tout amateur de kabuki les retrouvant au cinéma aura à les apprécier en fonction de ce patrimoine. Tel type d'acteur renvoie à tel type de jeu. Ainsi l'homme sera ou obstiné et loyal, ou d'abord défini par son affection pour l'héroïne. Le courage du citoyen d'Edo s'opposera à la sensibilité du galant d'Osaka.

Quant aux personnages féminins, la tradition de les voir incarnés par des hommes est tellement ancrée dans le public qui ira aussi au cinéma qu'il faudra attendre 1919 pour qu'une comédienne, Hanayagi, donne au cinéma une image de la femme. Ce qui ne se fera pas sans protestations de la part des onnagata spécialistes de cette "image". L'arrivée des femmes les obligera à un recyclage. Un des plus célèbres deviendra réalisateur et nous donnera une image du maelström mental avec **une Page folle** (1926). Il s'agit de Kinugasa, que l'on peut penser encouragé dans cette quête de l'imaginaire par son expérience d'une forme de théâtre affichant sa "théâtralité". Le même Kinugasa sera connu en Occident par **la Porte de l'enfer**.

Les liens entre kabuki et cinéma sont précoces. Lorsque le Japon voulut filmer des fictions qui lui seraient propres, avant d'oser raconter le présent, il tourna du kabuki. Dans ce gadget venu d'Occident, pour se retrouver dans une image qui le confirme dans sa spécificité, dès qu'il s'écarte du documentaire, c'est donc au spectacle préféré des citadins qu'il pense. Lorsque les marchands de gâteaux Ohtani eurent ranimé la prospérité de leur salle de kabuki en multipliant les entractes (pour vendre des gâteaux!), ils se tournèrent tout naturellement vers la forme de spectacle la plus proche, le cinéma, et constituèrent ainsi en 1920, la Shochiku. De nos jours, cette compagnie demeure l'un des trois majors et propriétaire du kabukiza. Notons pour nourrir nos fantasmes sur les images que peut donner d'un sexe un autre sexe, qu'un autre major, Toho, est lié à une troupe de comédie musicale où tous les rôles sont tenus par des femmes.

L'introduction de femmes pour jouer des rôles de femmes, l'attention portée à des sujets non traités au

kabuki (luttons des classes, actualité des années 20) ne furent pas les seules raisons de l'émancipation du cinéma, de la découverte de ses ressources propres. Le tremblement de terre de Tokyo, en 1923, outre la mort de nombreux comédiens, entraîna la perte de costumes, d'équipements de scène et obligea la reconstruction de studios où de jeunes acteurs et cinéastes éduqués en dehors des milieux du kabuki apportèrent un ton neuf au cinéma et à l'image qu'on en attendait.

Tous ces liens sont insuffisants pour permettre d'attribuer au kabuki l'influence sur des oeuvres particulières que les critiques occidentaux, surtout dans les années cinquante et soixante, ont cru y voir. Aussi nous bornerons-nous ici à parler de correspondances ou à évoquer ce qui se produit dans les cas patents où il y a références au kabuki².

Correspondances

Dans un premier temps, c'est une certaine image de ce que l'on peut espérer d'un spectacle narratif qui me paraît suggestive.

Effets scéniques

Par rapport au nô ou au théâtre européen qui lui est contemporain, le kabuki innove, pour ce qui est des effets scéniques, avec l'effervescence que l'on trouvera dans les studios des années 80 au cinéma.

De la scène tournante, et même pivotante, au changement de costumes à vue; du maquillage typé disant au premier coup d'oeil l'émotion-clé à être jouée par le protagoniste, aux pirouettes et cascades des comédiens; de l'intrusion sur scène, comme éléments du spectacle, du feu et de l'eau, à l'arrivée du héros par le fond de la salle ou à son envol vers le troisième balcon, le kabuki, jusqu'au XIX^e siècle, n'a cessé de mettre au point trucages et effets spéciaux si propices aux histoires de monstres ou de fantômes. On les mettra en scène de préférence en août pour que l'image, donnant des frissons, adoucisse ainsi la chaleur. Or ce goût du magique que le kabuki partage avec les spectacles de foire plus qu'avec le nô, le cinéma n'en est-il pas, plus encore que le cirque, l'actuel dépositaire? Et, sans doute, par sa capacité plus grande de faire illusion, ira-t-il prendre au kabuki cette part du public qui en attendait d'abord cela.

Lorsque le cinéma connaîtra une phase "réaliste", où, comme chez Ozu, le merveilleux sera tiré du quotidien et du minimum d'artifices, il se trouvera des cinéastes pour riposter par l'excès d'artificialité, pour

accentuer la conscience du travail fait par l'artiste, pour, à la fois, nous faire croire à l'histoire racontée comme si elle était réelle et nous la montrer comme "brillamment" fabriquée. Ichikawa donnera avec **la Vengeance de Yukinojo** un exemple de ce cinéma d'esthète qui prend appui sur la théâtralité accentuée, pour, au coeur de ce que nous savons être artificiel, nous faire éprouver la vérité du tourment de qui est partagé entre deux pulsions, deux métiers, deux états. Ici, Yukinojo, homme spécialisé dans les rôles de femmes, objet d'amour et des spectateurs et des spectatrices, grand par son métier, divisé par lui...

Avec Shinoda (**Buraikan**), Kinoshita (**Ballade de Narayama**), même Kobayashi (**Kwaidan**), combien de cinéastes, citant une scène de kabuki, empruntant des personnages à son répertoire ou peignant des ciels, ont-ils rappelé à eux-mêmes comme au public que le réalisme du cinéma est toujours image, jamais réalité uniquement reproduite? La condensation d'une vie en quelques heures, le dédoublement de l'acteur en personnage, la position d'attente et d'intervention activement mentale - parfois verbale, il est vrai, du fait d'un spectateur prévenant les autres que va venir un geste exécuté magnifiquement -, tout cela fait de l'expérience théâtrale ou cinématographique une expérience de vie, une façon de vivre autrement le temps du spectacle. Il est intéressant de voir comment, d'une décennie à l'autre, l'esthétisme, d'abord décadent et honni, devient look post-moderniste. Or souvent, au cinéma ou dans leurs concerts, chanteurs rocks et jeunes cinéastes vont affirmer leur droit à un art de l'extravagance et de la surcharge en reprenant des éléments de coiffures, de costumes, de design empruntés au kabuki et aux estampes d'acteurs. Et même, dans la série récente des **Assassins**, dont l'action se passe sous les Tokugawa, les jeunes nobles sont punks... Juste retour, dans la représentation du passé, de l'influence laissée par ce passé sur le présent des années 80, et dont la coiffure de Tina Turner est elle-même un lointain avatar.

Ainsi donc, même si ce n'est pas souvent, le kabuki apparaît au cinéma. Mais c'est alors avec des accents de manifeste pour une esthétique de l'artificialité, de la virtuosité, s'opposant à celle de la réserve propre au nô. Celui-ci a influencé lui-même le kabuki et le cinéma, pour ce qui est de la direction d'acteurs par exemple, ou en lui inspirant certains procédés comme l'arrêt sec d'un travelling tandis que l'acteur se met à bouger dans la direction qu'aurait suivie la caméra. Le cinéma ne s'est pas contenté d'emprunter à l'occasion au kabuki des histoires et des personnages que celui-ci avait lui-même en partie pris au nô. Il

y a, entre le mode de création du kabuki et celui du cinéma, une connivence où s'affirme le primat de l'acteur sur le texte (sur le scénario).

Texte

Au kabuki comme au cinéma, la "scénarisation" est affaire d'équipe. Certes des noms comme celui de Mokuami (360 ouvrages!) se détachent. Mais de façon générale une équipe de six ou sept écrivains touchera au texte. Ainsi un apprenti, véritable stagiaire de plateau, apporte le thé, s'imbibe de l'atmosphère et avec le troisième assistant se familiarise avec la notion de pacing. Un second assistant fait réciter les acteurs, tandis qu'un premier se fait la main en ré-écrivant ce premier acte distraitemment écouté. Sont réservés au maître les scènes d'adieu, d'entrée, les récitatifs (jôruri). Ce maître à son tour pourra être cautionné par un maître à la retraite, la hiérarchie du monde des écrivains comme celle des acteurs répondant à la logique qui régit aussi la hiérarchie politique³.

Cette écriture, on veut qu'elle donne une image de l'actualité, qu'elle la réfléchisse sans tarder... Mais le goût pour le fait divers est tel que le gouvernement s'empresse d'interdire la représentation de sujets trop politiques. D'où, en même temps que des pièces sur la vie quotidienne, la popularité de ces pièces dites d'époque. Or, comme au cinéma dans les années trente, l'image donnée par ces pièces d'époque permet aussi bien le plaisir de l'exotisme temporel que le commentaire détourné de l'actualité interdite! Par ses thèmes et la personnalité de ses héros, le kabuki continue à pouvoir se prêter, à travers des textes anciens, à une lecture du présent. L'employé japonais est encore soumis à cette loi du groupe à laquelle il doit sacrifier ses rêves personnels, conflit exprimé de façon opératique au kabuki et dans les films de samouraï où le cri des protagonistes est bien celui que ne peut, dans le quotidien, pousser le citoyen de villes surpeuplées. Ce serait rompre l'harmonie, ouvrir la possibilité de drames pires que ceux de l'individu : la guerre civile. Le théâtre, puis le cinéma seront donc ces lieux où se dit l'intolérable. Et c'est bien la performance qui compte. Pas plus qu'un scénario, le texte de la pièce n'est, à l'origine, diffusé.

Pour ce qui est des sujets et du contenu, la référence à l'époque des Tokugawa, dès lors qu'elle implique des personnages de la classe des commerçants, suppose un détour ou par le kabuki ou par le théâtre de marionnettes (bunraku). Ces deux formes théâtrales n'illustrent pas seulement la contradiction tragique entre obligations sociales et émotions-aspirations

privées (giri-ninjo), mais elles véhiculent, de façon lointaine, la pensée bouddhique, et, de façon immédiate, le confucianisme. Or, quiconque, cinéaste ou spectateur, a été éduqué avant 1945, a appris à tirer de ce système philosophique l'armature d'idées fondant son sens de l'appartenance. Le kabuki au XVIII^e siècle comme le cinéma des années soixante dresseront le portrait des tragédies particulières qui ont pour cadre l'essor économique. Cette continuité de préoccupations fera qu'un cinéaste pourra être tenté, reconstituant l'époque Tokugawa, non seulement de recréer une séance de kabuki, mais aussi d'organiser, par le style du jeu des comédiens et le choix des situations, la mise en scène d'une action se passant à notre époque, à l'ombre, plus ou moins consciemment, de la dramaturgie du kabuki.

Ce réseau de citations, dans un médium, d'oeuvres appartenant à d'autres médiums est un trait caractéristique de toute l'histoire des arts au Japon. On y a toujours entremêlé les arts. L'estampe est poster, mais le paravent décor, et le décor, motif de paravents. Et ce que la revue **Musical**⁴ appelle "le fil vertical et le fil horizontal du kabuki", c'est-à-dire la manière de chercher l'originalité dans le choix du sexe, de l'âge, de la personnalité, du milieu, en respectant le cadre des valeurs en conflit, ne saurait-on l'appliquer à la manière dont le cinéma non pas imite le kabuki, mais en prend le relais, dès lors qu'il aborde des thèmes proches?

En l'occurrence, comme au kabuki, une partie de la fiction cinématographique japonaise (par exemple celle qui se consacre aux films de gangsters - yakuza - ou aux récits d'amours malheureuses) va, plutôt que se construire selon un crescendo en oblique bien rectiligne montant jusqu'au climax avant de s'achever en chute rapide, se développer selon une série de tableaux organisés autour d'images souvent exprimées en des raccourcis à la manière du haïku, série de tableaux⁵ "entre lesquels" s'opérera un "saut" quasi quantique, correspondant à l'effet du crescendo à l'occidentale. Et, comme le kabuki, le cinéma fabriqué en série va avoir ses kata, ses formes fixes, qu'il s'agira de moduler. Ainsi des intermèdes de deux minutes, sans paroles, au ralenti, rappellent au dernier tiers du film les moments forts de la vie ou des amours du héros. Enfin - **Rébellion** de Kobayashi en est un bel exemple - les cinéastes japonais affectionneront cette manière qu'a le kabuki de présenter successivement, sans jamais les entremêler, dialogue et action. Une analyse des scénarios du cinéma commercial révélerait-elle une prédilection pour la succession gaieté, colère, tristesse, joie, dont la

revue **Musical** fait la caractéristique du mouvement émotif du kabuki?

On aura compris que l'homogénéité du référent philosophique, le travail soutenu sur des formes attendues et la surveillance gouvernementale encadraient fortement le travail des écrivains. Mais si le maître imposait sa marque, c'était aussi, comme au cinéma, en respectant les attentes des comédiens: équilibrer le nombre et la longueur des répliques de chacune des vedettes, écrire le rôle en connaissant le registre du comédien⁶. Il fallait aussi respecter les associations classiques de sons et de fleurs selon les saisons, s'ajuster à la concurrence en en reprenant les points forts. Par exemple, le bunraku vidant les salles de kabuki, les auteurs composèrent des scènes mimées à la manière de marionnettes qui ramenèrent le public. D'autant plus qu'on adapta au kabuki les pièces composées par le génial Chikamatsu pour le bunraku. Et si par hasard les reprises au théâtre étaient nombreuses - ainsi des **47 Ronins** -, le cinéma alors ne se gênait pas pour faire de ces histoires populaires celles qui seraient aussi les plus souvent reprises au grand écran, jusqu'à ce qu'enfin la télévision en fasse un téléroman à succès.

Comment expliquer, du moins jusqu'à l'aube des années 80, cette pérennité de thèmes et de situations? C'est en terme de beauté que s'y définit le bon. Est moral ce qui permet l'harmonie du groupe; est bon ce qui est beau. Si toutes les jeunes filles rient en cachant leurs lèvres d'une main aux doigts rapprochés, si les hommes d'affaires s'inclinent en présentant une carte où la fonction du détenteur régit les rapports plus que le nom, on peut comprendre la tentation de l'épuration, d'une esthétique "planifiée", pour un cinéaste observateur d'une société à ce point mise en scène. Curieusement, ces oeuvres si "abstraites" sont bien des images concrètes de relations vécues par des spectateurs et des cinéastes. Briser la forme d'expression, rechercher l'inharmonieux, le mal défini, le mal dégrossi, revient, dans ces conditions, à exprimer sa protestation, son désir de n'être pas "beau comme une image".

Nous pourrions achever ce portrait des correspondances entre le kabuki et le cinéma en rappelant que les images de la scène, à la scène comme au cinéma, ne sont jamais muettes mais bien sonores. Et, de même que les sons affectent la qualification que nous donnons aux couleurs, de même la musique ajoute-t-elle des prolongements à l'effet des images. Or l'association d'instruments comme le shamisen à des milieux (geisha) ou comme le biwa à des récits (guerre civile) en rend l'usage quasi impossible hors

du contexte approprié, jusqu'à ce que la connotation moderne ajoutée par l'électronique permette à un compositeur comme Takemitsu de les dissocier. Nous nous contenterons de renvoyer le lecteur à notre article sur ce sujet, paru dans **Protée**⁷.

Écarts et hypothèses

De la pratique du mié (mouvement figé, pause et pose, propre au kabuki), au freeze frame, quelle parenté! Dans le mié, l'acteur ou bien traduit par la posture l'énergie héroïque requise pour tenir ensemble ses aspirations contradictoires et n'en pas mourir, ou bien exprime selon qu'il est en relation avec les autres acteurs en scène ou en couple, un "tableau" des rapports de forces, ou un "tableau" de l'harmonie, de la complicité d'un moment. Le mié est d'abord fait en fonction d'impératifs issus d'une esthétique visuelle reprise par l'estampe, puis, sans doute, développé en tenant compte d'elle. Il implique l'arrêt de tout mouvement pour quelques secondes. Saisie d'un point de convergences des forces, il saisit l'imaginaire du spectateur. Au cinéma, les freeze frames reviendront dans des circonstances analogues mais auront tendance à être réservés au dernier tiers du film et se retrouveront à des moments symboliques de perte. Perte d'amour, perte de vie.

Cette dernière correspondance oblige à poser la question de la différence essentielle entre faire image au théâtre et faire image au cinéma. Et ce devrait être dans la reproduction la plus fidèle possible du kabuki filmé que cette distance devrait ressortir à l'évidence; que la frustration de n'être pas au spectacle, mais devant une reproduction, devrait nous faire mieux définir la raison de cette différence du rapport à l'image que le spectateur entretient avec le mié et sa reproduction cinématographique ou vidéographique.

En scène, l'acteur joue son rôle chaque soir, comme on dit de quelqu'un qu'il joue sa vie. Chaque soir on sait (et ce savoir fait toute la différence pour le spectateur) qu'il peut oublier son texte, un geste; si l'on suit l'acteur de représentation en représentation, on sait qu'il y aura variations, car son essence est d'être là, au moment même où on le voit, jouant. Au cinéma, en revanche, l'acteur est là ayant joué. Et ce n'est pas son jeu qui variera de projection en projection, mais la qualité de la pellicule qui colorera la première impression de connotations nostalgiques.

Pour un documentaliste ou un archiviste, filmer l'un des arts classiques du Japon représente un grand risque. Car si, comme nous l'avons vu,

l'inesthétique est le mal, la tentation sera grande, dans le film sur le kabuki aussi bien que dans celui qui en évoque l'atmosphère, de se conformer aux canons du kabuki. Cette violence suggérée où les opposants ne se touchent pas, ces viols évoqués par le fait que l'homme défait lui-même l'obi de la femme risquent d'être repris tels quels dans un film sur le monde des comédiens ou sur le quartier des plaisirs où ils étaient forcés de résider. Peu de cinéastes et de producteurs, japonais ou étrangers, questionnant ce théâtre national, semblent s'être demandé : qu'est-ce qui, du kabuki, ne peut se dire que par le cinéma, quels effets du kabuki peuvent être obtenus par des moyens dont il ne dispose pas et qu'offre le cinéma⁸? Ces deux questions reviennent à la suivante : qu'est-ce que l'on voit différemment du kabuki du fait que les comédiens ne soient pas, au moment même où on les voit, en train de jouer devant nous?⁹ Bien entendu, on peut penser que c'est avec un scénario original, peut-être de science-fiction, sans références explicites aux codes et au répertoire du kabuki, que cette question pourrait trouver réponse. Jusqu'à présent, dans les films dont l'action se passe à l'époque Tokugawa ou est inspirée d'une pièce, le caméraman a repris, dans un esprit de fidélité et de reconnaissance, des compositions inspirées de celles de l'estampe consacrée au kabuki. Ces estampes elles-mêmes avaient souvent adopté l'angle privilégié des rouleaux présentant des scènes de bataille, de guerres civiles. Ainsi court, à travers temps et médiums, la plongée en oblique qui connote, au milieu de l'énergie et du tourbillon, le fatal mouvement vers la mort, le regard des dieux sur l'éphémérité des hommes.

Nous avons glissé du kabuki filmé au film s'en inspirant. Nous avons vu que le cinéma, aussi fidèle qu'il puisse se rêver, laisse échapper le pouvoir propre au théâtre, cette présence de l'acteur. Mais le théâtre, aussi cinématographique qu'il puisse se rêver, que laisse-t-il échapper? L'absence, bien sûr, de l'acteur, cet "étant joué", qui donne au cinéma son pouvoir de nostalgie, d'instant là encore, qui n'est plus là! et qui donc oblige tout plan à être, de par le choix des lignes, des couleurs, du mouvement ou du repos de la caméra, de l'angle, de la distance sujet-caméra, de la lumière stable ou mouvante, à être, dis-je, interprétation de l'effet laissé par cet instant sur le cinéaste, tel qu'il puisse nous être communiqué.

Avec l'absence de l'acteur, la présence de plans est donc ce qui "ajoute" toujours aux images de la pièce filmée. À moins... à moins que la pièce ne soit filmée qu'en une seule prise, par une seule caméra, du point de vue d'un spectateur dans la salle. Mais même alors, quelle distance! L'acteur filmé n'est pas touché par

le cri d'admiration ou la huée du spectateur. Il ne peut, comme je l'ai vu, tombant du hanamichi (allée traversant la salle), s'asseoir près d'une spectatrice, improviser quelques répliques dans le ton de la pièce, s'amuser du fou rire incontrôlable de son comparse resté en scène, puis remonter enfin, reprendre le texte où il l'avait laissé. En revanche, cette performance filmée en un seul plan, revue mille fois, elle est reprise de cette unique fois où l'acteur avait cet âge, lui qui n'est peut-être plus. Toute pièce filmée est donc plus que document d'archive : elle ajoute à la valeur de traces celle du fait que le pied est passé, qu'il n'est plus là. Le visionnement du film donne une idée de ce que fut la performance, même si le film en est la reproduction. L'écran modifie les conditions de perception du spectateur; les acteurs y échappent à leurs dimensions réelles, pour proportionnelles qu'elles demeurent.

Est-ce là exagérer la conscience que le spectateur a de la salle, des autres, et le rôle de cette conscience dans le rapport qu'il entretient avec les images de la scène et du film? Au cinéma, le spectateur perd-il vraiment conscience de l'écart qu'il y a entre l'action racontée et son implication? N'est-ce pas là où s'évanouit la conscience de l'écran, de la scène, que naît le psychopathe, c'est-à-dire celui qui abolit l'essentiel de l'expérience esthétique?

Mais ce dédoublement du spectateur qui "embarque", s'identifie, et, en même temps, reste vaguement conscient des bords de l'écran, de l'exit en lettres blanches se détachant du rectangle rouge au-dessus de la porte, ce dédoublement, dis-je, est précisément de nature à nourrir l'assentiment à ce thème de la contradiction dont une partie du cinéma japonais et tout le kabuki ont fait l'enjeu très manifeste de leur esthétique. Or, cette même conscience du spectateur fait qu'il reste averti que c'est bien un "acteur" qui est devant lui sur scène. Et cela n'explique-t-il pas pourquoi le merveilleux, au théâtre, finit toujours par passer par la parole évocatrice? Les mots font imaginer l'apparition. Au cinéma, l'absence de l'acteur me rend crédible la présence du fantôme, le fait que le merveilleux soit, en ce moment, devant moi, à l'écran, car je ne peux rien modifier au jeu du comédien ni lui bien sûr adapter le sien. Mes réactions sont sans effet sur lui. Et on peut deviner par là que la vidéo interactive va tout simplement, en créant un nouveau rapport du spectateur au récit filmé, déplacer ses attentes, et non pas mieux combler celles que ce récit satisfait actuellement.

Absence du comédien, sentiment de présence de la salle pour le spectateur, à cela s'ajoute au ci-

néma, pour son expressivité, le rythme des plans. On a beau, dans l'obscurité totale, suivre l'acteur sur scène avec un spot, puis le ravir par des fils de fer pour le mener à six pieds de moi au troisième balcon, on a beau organiser visuellement la mise en scène pour que je regarde d'un côté plutôt que de l'autre... de mon fauteuil c'est d'un même angle, à travers le même cadre que je vois toujours. Les effets susdits correspondent à ceux qu'obtient le cinéaste en jouant avec la surface exposée d'un même plan. C'est le rythme des changements de cadrages, leur durée, les modifications d'angles qui me manquent au kabuki - et qui, dans le kabuki filmé, altèrent mon plaisir d'être à la performance, d'apprécier l'usage fait de l'espace par le comédien. Ce montage ajoute au kabuki filmé une connotation, une valeur d'interprétation, qui font que l'expressivité de la pièce est filtrée par l'expression de la sensibilité du cinéaste.

Cela n'est pas que négatif. Les programmes de la NHK (télévision éducative) ont beaucoup fait pour amener au kabuki un auditoire neuf. Et cela, non seulement parce que voir la pièce à la télévision est plus économique, non seulement parce qu'ainsi le néophyte se fait une image de l'impact de ce théâtre grâce aux images prises lors d'une pièce, mais aussi parce que le choix des plans, de ce qui est retenu de l'espace théâtral par le cadrage, donne une image autre de la façon de regarder une pièce, de la saisir comme univers de signes. Ainsi, jeu filmé ou vidéographié, il en reste quelque chose d'essentiel, même si ce n'est pas forcément ce qui est spécifique au kabuki. C'est que narrations vidéographiques, cinématographiques et théâtrales ont des points de recoupements, répondent par leurs moyens propres à certaines attentes communes. Pas plus que la recherche de la spécificité d'une culture ne devrait faire perdre de vue qu'elle appartient à l'espèce humaine, celle de la spécificité d'un médium ne devrait être définie hors de la conscience du tout esthétique et social à l'intérieur de laquelle il joue son rôle propre.

Notes

1. Cet article n'est pas écrit dans l'intention de définir des réponses extraites de l'analyse d'un corpus donné. Il est l'occasion de brosser un portrait de correspondances entre théâtre et cinéma, de façon à conduire en conclusion à des hypothèses, un questionnement soulevé par la trace laissée en moi par le visionnement de 500 films japonais et d'une vingtaine de spectacles de kabuki. Il s'agit donc davantage du discours adressé par un essayiste au scientifique que d'un texte scientifique.
2. En français, trois ouvrages surtout permettront de parcourir l'histoire du cinéma japonais : N. Burch, **Pour un Observateur lointain**, Paris, Gallimard, Cahiers du cinéma, 1982; M. Tessier, **Images du cinéma japonais**, Paris, H. Veyrier, 1981 et "Le Cinéma japonais au présent", **Cinéma d'aujourd'hui**,

no 15, 1979-80. Sur les rapports entre esthétique du kabuki et du cinéma, je me permets de renvoyer à mon **Chemin détourné**, Montréal, HMH, 1982; et pour l'évocation du monde de l'estampe, de son esthétique et des correspondances avec le cinéma, à **Dire l'éphémère, Entretiens avec N**, Montréal, HMH, 1984.

3. P. Faure, **Le Kabuki et ses écrivains**, (avec la trad. d'Izayoi et Seishin (de Mokuami)), Paris, l'Asiathèque, 1977. Ouvrage le plus remarquable existant en français sur le sujet, et permettant une "application concrète" grâce à la lecture de la pièce qu'il contient. Signalons que dans cette partie de notre article, nous nous bornons, pour le kabuki, à rassembler ce que les spécialistes ont pu nous donner. Notre apport consiste simplement à rappeler les correspondances qu'une pratique d'écriture trouve dans le cinéma.
4. "Le Kabuki", **Musical**, 1987. Soulignons le bel équilibre que cet ouvrage réalise entre le témoignage de praticiens (acteurs, compositeurs) et d'érudits (Tamba). Exceptionnelle aussi l'occasion de lire sur ces questions la manière japonaise d'en parler. L'ouvrage s'accompagne d'une iconographie (photos, dessins) de grande qualité (esthétique, didactique). On y trouvera un article passionnant sur les coulisses et la scène en Europe et au Japon, auquel nous avons plus haut emprunté quelques éléments d'information.
5. J. R. Brandon et alii, **Studies in kabuki, Its Acting, Music and Historical Context**, University Press of Hawaiï, 1978. Sur les écrivains de kabuki et la musique, chapitres fouillés. En anglais, l'ouvrage de base est le dictionnaire de A. et G. Halford, **Kabuki Handbook**, Rutland, Tuttle, 1956. Bien que le texte n'ait été publié qu'au vingtième siècle - il était donc inaccessible aux écrivains de kabuki -, il faut lire Zéami, **La Tradition secrète du Nô**, Paris, Gallimard, où l'on verra énoncés des principes de dramaturgie dans le prolongement desquels, jusqu'à l'opposition, vont se constituer ceux du kabuki.
6. P. Faure, **op. cit.**
7. C. R. Blouin, "Présence et absence de la musique dans le cinéma japonais", **Protée**, vol.13, no 2, p. 80-84.
8. L'estampe fut longtemps la peinture du pauvre, jusqu'à ce que, au lieu de chercher à voiler ce en quoi elle n'était pas peinture, "image noble", elle souligna sa différence. Le chapitre II de **Dire l'éphémère** évoque cette découverte, par l'estampe et le cinéma, de leur originalité sur fond d'imitation de la peinture et du théâtre. Dans son **Callas, la diva et le vinyle**, Éd. Triptyque - Le vague à l'âme, Montréal, 1988, Réal La Rochelle rappelle les opinions divergentes des producteurs de disque sur, d'une part, la pertinence des enregistrements "live" par opposition aux enregistrements en studio, et sur, d'autre part, ce que ces enregistrements en studio devaient chercher à donner : ou reflet du mieux de ce que peut l'artiste, ou reflet unique, expérience originale pour qui connaît l'opéra par l'enregistrement.
9. L'archiviste se demandera, lui, que veut celui qui visionne: un document permettant à un acteur de jouer la même pièce, au chercheur d'étudier le rapport entre déplacement et physionomie, au décorateur de mesurer l'échange d'expressivité entre le décor et le comédien. Si je coupe un gros plan sur le visage, qui me dit, qu'à ce moment, le consultant ne voudrait pas d'abord voir les pieds? Le professeur Hoff de l'université de Toronto s'est longuement interrogé sur la problématique du tournage des pièces et des spectacles de danse et, pour lui aussi, la question centrale est : où changer de cadrage? faut-il en changer? Image juste de l'effet de la performance ou juste une image de la performance? Que cherche-t-on à laisser comme image de cette scène?

LE THÉÂTRE AU CINÉMA : PROLÉGOMÈNES À UNE NON-COMPARAISON

(à propos du *Tartuffe* de Murnau)

Patrice PAVIS
Université Paris VIII

À la mémoire de Michel Colin

Le temps presse, les habituelles grèves automnales tournoient sur la France; les transports me font défaut – et Protée menace. Il s'agit, dit-il, de donner forme à l'informe, de voir ce que le cinéma fait du théâtre, mais sauras-tu déjouer le démon de l'analogie, éviter le piège d'une comparaison idéaliste des deux arts et de leur soi-disant "spécificité générique"? Et que cherches-tu au juste lorsque tu enquêtes sur les rapports du théâtre et du cinéma, ou sur "le théâtre au cinéma"? L'objet même de l'enquête existe-t-il? Car, dès lors qu'il est saisi par la caméra, le théâtre n'a plus lieu : il a été transféré sur un support mécanique, mais ce transfert lui a été fatal - fatal en tant qu'événement scénique. Évidence qui ne nécessite pas d'autre forme de procès ou de théorie.

Au lieu de cette comparaison académique et laborieuse des deux arts, qui ne repose que sur une vue idéalisée et moyenne, on posera deux questions simples :

1. Comment le cinéma traite-t-il le théâtre, qu'en dit-il, qu'en montre-t-il? Quels effets herméneutique et heuristique exerce-t-il sur lui? Que reste-t-il de ses amours, lorsque la pellicule défile devant le spectateur des salles obscures?
2. Quels problèmes esthétiques rencontre le cinéma, problèmes et effets que le théâtre doit lui aussi aborder dans le travail de la mise en scène¹.

La première question présuppose que le cinéma ne fait pas seulement que de détruire l'événement scénique. Il révèle des propriétés de la théâtralité, bien qu'à contrario : à ce titre, il ne laisse pas froids les amateurs de théâtre, même s'ils sont passablement désarmés pour parler du cinéma...

La seconde question invite (tout de même!) à comparer le mode de figuration et de représentation

du théâtre et du cinéma, par exemple en étudiant l'entrée et la sortie des personnages dans la fiction ou les rapports spatio-temporels de l'acteur et du groupe.

Pour dépasser une comparaison idéaliste du théâtre et du cinéma, pour s'épargner une théorie des genres bien idéale et abstraite, on pourrait certes examiner l'histoire du cinéma, en particulier lors des "premiers temps", lorsqu'il s'inspirait du jeu scénique ou de la prestidigitation (avec Méliès, par exemple). Mais - cercle vicieux -, on ne peut écrire cette histoire qu'avec une théorie des genres et des opérations sémantiques qu'il faut aussi réexaminer soigneusement. Or, cette théorie se fonde la plupart du temps sur des pétitions de principes qu'il conviendrait précisément de dénoncer. Dans son étude pionnière et à beaucoup d'égards remarquables **du Littéraire au filmique**, André Gaudreault² s'appuie par exemple sur une opposition entre monstration et narration. La monstration est liée pour lui au théâtre et à la "mise en boîte", lors du tournage, des micro-récits que représentent les plans, tandis que la narration correspondrait au récit scriptural et serait du niveau du montage, de la mise en séquence narrative des plans. Mais cette dichotomie, pour incontestable qu'elle puisse sembler dans un premier temps pour la description de la genèse du film, se révèle impraticable et erronée quand on l'applique mécaniquement à l'analyse des films. La monstration en effet implique nécessairement une temporalité de la perception, un circuit de sens qui est activé par un parcours narratif, et inversement, la narration ne peut se passer de prendre en compte ce qui dépasse la linéarité de la fable, à savoir les images-forces, les plans isolés où le sens est comme "coagulé", tout le courant musical et rythmique entre des motifs qui échappent à un récit immédiatement lisible, à la narrativité au sens traditionnel du terme.

C'est donc toute l'opposition entre mimésis et diégésis, entre showing et telling³, qui se trouve remise en question et avec elle la prétention à fonder la théorie sur des genres transhistoriques et des catégories trop universelles⁴.

De la même manière, il semble problématique de fonder la théorie sur une approche "génétique" du film, c'est-à-dire en se contentant de décrire les moments de sa genèse en distinguant clairement, par exemple avec A. Gaudreault et T. Gunning, trois niveaux d'intervention (p. 119) :

1. the profilmic (T.G.), ou niveau de la manipulation du dispositif profilmique (A.G.);
2. the camera-determined, où se fait la manipulation du dispositif de prise de vue;
3. the process of editing and printing, lorsque les images sur pellicule sont soumises à une dernière manipulation.

Ce qui décrit avec exactitude le processus de fabrication du film et les interventions qui l'éloignent à chaque fois d'un cran de la réalité profilmique (qu'elle soit d'ailleurs "réelle" ou déjà "théâtralisée") n'est pourtant plus pertinent lorsqu'il s'agit d'analyser dans le film la trace de ces déterminations techniques. Ainsi le profilmique n'est manipulé et manipulable qu'en fonction du futur travail de la caméra et du montage. Le jeu ne se développe jamais librement, il est conçu pour un cadrage, un éclairage, une dynamique du montage qui viendront le relayer ou plutôt le porter à l'existence même. Telle est peut-être la différence entre théâtre filmé et film de théâtre : pour le théâtre filmé, le jeu semble indépendant et préexistant au tournage : le cadrage et l'éclairage ont pour but de le saisir a posteriori; pour le film de théâtre (comme dans le *Tartuffe* de Murnau), le jeu des comédiens est subordonné à un découpage, un cadrage et un montage filmique. Il serait facile de montrer que les niveaux (2) et (3) dépendent eux aussi des autres niveaux. Par exemple, le montage d'une séquence ne prend son sens que si la caméra a su saisir l'élément pertinent du profilmique avec une lumière et un cadrage qui mettent en valeur les effets escomptés.

Ainsi, la théorie s'acharne-t-elle à dessiner des catégories trop générales et absolues que l'analyse contredit aussitôt, en soulignant l'intrication de tous les mécanismes de la production du sens et l'interaction des facteurs esthétiques en jeu. J'adopterai donc maintenant la démarche inverse : je partirai d'une analyse, celle du *Tartuffe*, film muet de Murnau réalisé en 1926⁵, en examinant le dispositif d'énonciation

dans le film et ce qu'il révèle d'un dispositif théâtral tel qu'il apparaît encore partiellement dans le film.

Il faut certes partir d'une analyse du dispositif formel de l'énonciation filmique, des techniques spécifiques de la caméra - cadrage, mouvements d'appareil, rapprochement ou éloignement de la réalité filmée, panoramique entre deux personnages, gros plans, etc. - et des déterminations du montage: construction du récit à partir de nombreux plans assez courts, inserts de lettres, intertitres. La place de l'énonciation filmique, la présence d'un sujet de l'énonciation restent toujours sensibles.

Mais *Tartuffe* emprunte, malgré cette prise en charge filmique, un nombre important d'éléments à un dispositif d'énonciation scénique, même si ces éléments sont parfaitement intégrés et replacés, ré-énoncés dans le dispositif filmique, lequel fonctionne comme système interprétant par rapport au système théâtral. On s'en aperçoit facilement en comparant le prologue et l'épilogue du film où le jeune homme rend visite à son grand-père et organise une séance de cinéma et le film de *Tartuffe* qu'il présente ensuite. Tout oppose ce motif encadrant, traité sur un mode filmique avec force "effets de réel", et la représentation de la pièce librement inspirée de Molière mais traitée sur un mode "théâtre-semblable". Le prologue met en place l'intrigue : l'hypocrisie de la gouvernante qui cherche à capter l'héritage du vieillard. La représentation théâtrale en costumes rappelant plus le dix-huitième siècle que le dix-septième siècle se donne comme une pièce en costumes filmée dans une multiplicité de lieux et d'angles à l'intérieur d'un hôtel particulier. Je m'intéresserai surtout ici au film dans le film, au dispositif théâtral à l'intérieur et en rapport avec le dispositif filmique général.

1. L'espace

Une certaine unité de lieu est assurée par la répétition des plans d'escaliers, de portes qui s'ouvrent ou se ferment, des diverses pièces de la demeure. Mais, hormis un ou deux plans en extérieur donnant à voir le palais en perspective et en entier, on n'a jamais une vue globale d'un espace qui correspondrait à celui d'une scène classique, à l'italienne par exemple. La pluriponctualité des plans et l'absence de repères architecturaux empêchent toute tentative de reconstitution de l'ensemble de la maison, tout repérage clair du lieu où se jouent les diverses scènes. On n'a jamais l'illusion que toutes ces actions pourraient se dérouler en un seul et même lieu et en un temps limité. Les chronotopes classiques semblent d'ailleurs

bien en crise, puisque l'on perçoit les personnages plutôt individuellement et dans un isolement et une solitude dont témoignent le cadrage et le découpage. Le champ/ contre-champ qui signale un échange de points de vue et une communication est très rare dans le film. Dans cette dramaturgie que Szondi nommerait "post-dramatique", il n'y a plus guère de dialogue et d'échange : les sexes ne communiquent plus, les générations sont aliénées, le conflit passe à travers les êtres et à leur insu même. Il ne s'agit donc pas de créer l'illusion d'un espace scénique frontal et global, d'une scène d'un théâtre filmé. L'espace est au service de la scène comme unité narrative et comme illustration d'une situation psychologique ou dramatique (ainsi l'escalier photographié sous une multitude d'angles). Dans la mesure où l'espace est là dans sa dynamique, dans son organisation de la fable, il n'est pas nécessaire qu'il soit reconstitué globalement et qu'il suggère un espace unique et réel comme celui d'une scène de théâtre. On n'a pas l'impression que le profilmique est "en soi" théâtral, mais qu'il peut le devenir à certains moments et - ô paradoxe - grâce à la maîtrise du récit cinématographique.

Pourtant, certaines scènes se jouent, à la manière d'une scène en perspective uniponctuelle, en un lieu limité et fixe, devant une toile de fond où est peint de manière évidente un paysage (Tartuffe et Orgon prenant leur petit déjeuner). Le décor et les objets semblent alors faux. La plupart du temps, l'espace est morcelé et soumis à la composition gestuelle, psychologique, narrative de la scène, conçu et fragmenté en fonction du cadre et de sa composition. Il n'est plus le support et le dénominateur commun de la représentation; il est réparti en plans de cadrages variés qui sont autant d'unités narratives chronotopiques (correspondant à des scènes en dramaturgie classique) qui assurent la cohérence du récit.

L'usage des plans vides démontre parfaitement le passage d'une technique scénique à un discours spécifiquement filmique. Très fréquemment, le plan est centré sur une porte fermée qui s'ouvre brusquement ou sur un champ vide dans lequel les personnages pénètrent depuis le côté de la caméra; puis la scène est jouée dans le plan fixe, avant la sortie du plan, la fermeture des portes et le long "silence visuel" qui s'ensuit. Cette technique des plans vides emprunte au dispositif de l'énonciation scénique son art théâtral des entrées et des sorties, de la mise en place des acteurs dans l'espace, de la ponctuation par l'assemblage des scènes, notamment des "scènes à faire". Mais elle est refondue dans le discours

proprement filmique, notamment pour ce qui est de l'articulation de ces plans les uns avec les autres et pour le rythme et la ponctuation plastique qui en résultent et qui dépassent celui du récit linéaire et figuratif, pour atteindre à un travail sur le signifiant filmique dans son ensemble.

De même, l'escalier, photographié si souvent et à chaque fois sous un angle différent, est utilisé théâtralement et cinématographiquement : il structure l'espace par sa courbure et son mouvement, sert de machine à jouer, de tremplin ou de rampe de lancement pour les comédiens; mais les angles les plus étranges de sa photographie recomposent le plan, la caméra sert celui qui monte ou descend (Tartuffe fait très souvent ainsi une entrée très lente, avec une composition ecclésiastique manifestement jouée), elle donne à voir le hors-champ à travers le regard des personnages (ainsi lorsque Tartuffe et Dorine se rencontrent sur le palier des deux escaliers).

L'espace est donc toujours traduit depuis un espace de démonstration nettement théâtral en un espace lié au cadre, au montage et à une logique du signifiant cinématographique. Ainsi, a-t-on à la fois l'impression qu'il est le support d'une représentation théâtrale et qu'il est complètement ajusté et recomposé pour les besoins du discours filmique et sans aucune des lourdeurs du théâtre filmé. Il ne nous prend pas l'envie de le reconstituer comme on le ferait d'une scène à l'italienne en face de nous, mais on sent bien aussi qu'il obéit à une logique de l'espace scénique, que nous sommes encore dans le *Kammerspiel* : nous percevons la scène de manière intimiste, à l'intérieur d'un lieu unique. Mais, il convient de lier la saisie de l'espace à une perspective temporelle : le lieu est saisi à la fois, et tour à tour, dans la successivité de la fable et dans la simultanéité des pièces (selon la technique expressionniste de la perspective multiple et des actions parallèles).

2. La lumière

Elle est capitale pour cadrer, isoler un personnage, mettre en valeur la beauté (Elmire) ou la laideur physique et morale (Tartuffe). Elle cerne littéralement les personnages, dans les scènes nocturnes où ils se déplacent une lampe à la main, mais aussi dans les portraits fixes des protagonistes, notamment au début d'une séquence. Elle les donne à voir dans leur vérité ou leur fausseté.

Murnau connaissait l'utilisation très sophistiquée que Max Reinhart faisait de la lumière; il

élabore grâce aux sources lumineuses une véritable dramaturgie, qui porte l'action et la coloration émotionnelle de la scène, au lieu de se borner au rôle accessoire d'un accompagnement du jeu. La lumière participe grandement à la construction de la diégèse pour ce qui est de l'évaluation des personnages, du suspense nocturne ou de l'éblouissement final (de Tartuffe comme de la gouvernante). Alors que dans le prologue elle est au service des objets et des êtres filmés de manière réaliste, référentielle, dans la pièce elle se donne comme un éclairage de studio photographique, comme une source destinée à souligner la beauté, le pathétique et le côté "surjoué" de la plupart des situations. Qu'elle soit diégétique (la lampe portée par Dorine lorsqu'elle monte l'escalier) ou extra-diégétique (les éclairages très photogéniques sur Elmire en état de séduction ou les contre-jours sur Tartuffe), elle tend à effacer la fonction architectonique, à déplacer l'énonciation des effets scéniques vers une symphonie filmique de la lumière (comme dans le prologue du *Faust* ou les scènes de l'orage dans *Sunrise*).

3. La gestualité

"À la différence du cinéma, au théâtre, c'est l'acteur qui fait le montage. Le cadrage aussi (...)", remarque justement D. Mesguich⁶. Mais dans ce *Tartuffe*, comme dans la situation théâtrale, on a l'impression que l'acteur centre tout sur lui. C'est de son corps que sont émis les signes, un corps expressif, expressionniste peut-être, qui bouge peu dans le cadre, mais concentre dans ses attitudes et le détail infime de son mouvement ou de son regard une force expressive considérable. Est-ce là l'influence de l'expressionnisme? C'est en tout cas conforme à l'expression des gestes dans le film expressionniste tel que le décrivait G. Kurz en 1926 :

L'expression psychologique du geste se raccourcit en des gestes très forts, économiques, elle travaille avec des allusions, au lieu de s'exprimer trop fort, elle ménage des moments de concentration dans une forte éruption.⁷

La gestualité hésite entre le film expressionniste et le Kammerspiel, Carl Mayer ayant d'ailleurs pratiquement créé les deux genres. Du Kammerspiel, Murnau et Mayer ont repris l'intimisme et le dispositif d'énonciation; de l'expressionnisme, un acteur comme Jannings imite les explosions gestuelles, les moments dramatiquement marqués qui se caractérisent par une immobilité du corps dans le plan, avec des variations infimes, mais pertinentes. Le corps (Elmire, Tartuffe) est présenté frontalement et isolément, en gros plan pour accentuer un défaut,

ou en buste lors d'une attente immobile (Tartuffe et Elmire lors de la seconde rencontre). Les attitudes de frontalité et de dé-monstration sont autant de succédanés de la présence de l'acteur, avec toutes les exagérations possibles pour la suppléer : longues pauses, yeux au ciel, gestes brouillons de Dorine. Tous ces gestes ne cherchent nullement, au contraire, à cacher leur conventionnalité que l'on replace immédiatement dans le cadre d'un genre (le mélo, le drame bourgeois) et d'un rituel : celui de la cérémonie théâtrale, car, remarque A. Laffay, "une convention ne peut s'accepter que dans le cadre fixe et selon un ordre de cérémonie"⁸.

Le corps est développé, gonflé, travaillé sur la pellicule. Isolé dans des plans fixes, il invite à observer ses moindres variations, incite le spectateur à inventer un parcours, à établir un ordre de lecture et à augmenter les significations potentielles, à reconstituer dans l'image fixe et les signes simultanés un choix et un parcours comparables à celui qu'il effectuerait face à une scène aux informations multiples. Le corps n'est pourtant jamais tourné vers un spectateur, comme parfois au (mauvais) théâtre quand l'acteur veut être sûr que son message parvient à destination : il reste soumis à la logique du cadrage. Les attitudes corporelles sont habilement relayées par le cadrage et la mise en valeur fortement expressionniste de l'action à montrer.

Parfois, mais assez rarement, on perçoit dans un même plan deux ou trois personnages, comme s'ils avaient été mis en place sur une scène de théâtre : lorsqu'il s'agit de montrer le triangle Orgon, Tartuffe, Elmire, le blocking (la mise en place) nous les montre simultanément, avec au centre Orgon ravi de faire se rencontrer son épouse et son ami.

La gestualité reste "théâtrale" dans le sens où elle n'est jamais gommée ou absorbée par un discours filmique (un mouvement de caméra, un zoom ou un effet de montage, par exemple). Elle ne cherche pas à s'effacer, mais redouble au contraire ses effets "théâtraux", dans tous les sens du terme : visualisation de la comédie sociale (hypocrisie, invocation du ciel et prières de Tartuffe, séduction planifiée d'Elmire, colère animée de Dorine). Cette gestualité se sert du répertoire très codifié de la rhétorique des émotions et des passions héritée du dix-huitième siècle, de tout l'arsenal des attitudes et des poses du mélodrame et du drame bourgeois.

Cette "rétention" de la théâtralité dans l'image n'exclut toutefois pas que le discours filmique,

notamment dans le cadrage et le montage, puisse orchestrer tout le dispositif des moments forts, des rythmes, des effets lumineux. Dès lors, on aborde le récit filmique dans ses effets de composition des valeurs gestuelles et plastiques des plans et des séquences. On observe ainsi comment “une émotion flottante peut être canalisée, exploitée dans les circuits narratifs”⁹; on se situe au niveau de ce que Roger Odin nomme la “mise en phase”¹⁰, laquelle met toutes les instances filmiques au service de la narration.

4. Le découpage dramaturgique

L'utilisation de plans fixes, d'abord vides, puis ponctués par l'entrée et la sortie des comédiens, dont le cadrage d'une scène par l'absence de personnages et l'insistance sur la porte ouverte puis fermée servent de découpe théâtrale, retire toute épaisseur et toute continuité à la réalité filmique. Le film avoue sa nature de représentation, il donne à voir une série de scènes à faire, la représentation théâtrale et filmique affiche son artificialité et sa théâtralité. Les portes qui se referment sur les personnages découpent le récit en épisodes assez semblables à une fable brechtienne morcelée.

5. Les intertitres

Les intertitres, très nombreux et très bavards, dynamisent le récit et clarifient la fable : ils sont soit la parole du personnage dont ils prolongent le geste, soit l'annonce d'un tournant dans le récit ou l'ancrage des paroles dans l'image. Composés fréquemment d'exclamations, ils donnent une image iconique et émotionnelle de la parole et du personnage et anticipent la réaction et la verbalisation du spectateur. Ce qui pourrait freiner le film - la lecture d'intertitres assez littéraires - se trouve dynamisé et intégré au flux et au récit filmique grâce à la mise en rapport déictique du geste vu, du texte lu et du récit su. Texte, image, récit sont homogénéisés et “mis en phase” (Roger Odin) dans un circuit où ils se complètent et se propulsent mutuellement. Si l'on pouvait parler de théâtralité de l'écriture (mais pour nous, ceci est douteux), on pourrait dire que le texte de Carl Mayer est fait pour se transcrire immédiatement dans l'image précédente et surtout suivante, à référentialiser le discours et à l'ancrer dans un système d'index qui le rattachent solidement à la situation. Tous ces éléments contribuent à donner une “impression de théâtralité”, laquelle est construite grâce à une série de marqueurs de théâtralité. Le théâtre en effet ne se laisse saisir au cinéma, non

pas (par définition même) directement, mais sous forme d'effets, à savoir de procédés qui, dans notre culture, nous font l'effet de théâtre. Rien de plus insaisissable que la théâtralité : la théâtralité, c'est le théâtre quand nous étions petits.

5.1. *Théâtralité du muet*

La théâtralité muette, débarrassée du naturalisme de la parole, opère à un niveau qui dépasse celui de la fable linéaire et se situe à celui du “récit visuel” (Michel Chion) et de la “mise en phase”. Le cinéma muet, écrit Michel Chion,

pouvait, comme l'opéra et de manière aussi peu réaliste, orchestrer des lumières, des paysages, des visages et des rythmes, figer l'action sur une émotion, proposer des “images mentales” comparables à celles que fait surgir un commentaire orchestral.¹¹

Le silence du film muet (du moins l'absence de parole, car les films étaient souvent accompagnés musicalement) permet de mieux repérer le signifiant purement irréel et donc la théâtralité dans ses aspects visuels et dans le travail sur le signifiant (formes, matières, rythmes). Il y a des effets de “signifiant pur”, lorsque le plan dure plus que de raison, qu'il n'est pas immédiatement relayé par une bande-son qui lui impose une légende, ou un intertitre qui l'interprète, ou un plan qui vient le contredire grâce à un effet de montage. Ces effets de signifiant pur renvoient au théâtre, notamment lorsque les plans sont fixes et que les comédiens sont immobiles, ou presque, à l'intérieur du cadre. Cette entorse à la règle de la mobilité perpétuelle du cinéma renvoie à la situation théâtrale où l'acteur, présent par définition, peut étirer le temps, le concentrer, ramener tout à sa présence énonciatrice, vocale et gestuelle, faire attendre le spectateur avec lequel il porte la même temporalité vécue. Tout se passe comme si l'objet filmé, ici le comédien, conservait une certaine autonomie, indiquait ses procédés artistiques, imposait son rythme, au lieu d'abdiquer tous ses pouvoirs au rythme du discours cinématographique (cadrage, angles, montage). Dès que le comédien sait résister à l'effet de réalité comme à la gestion du temps par le défilement, il en résulte un effet dit de théâtralité, au sens d'artificialité et de fausseté : c'est le cas lorsque l'acteur est longuement filmé, immobile ou répétant la même séquence gestuelle ou lorsque l'espace est vide : nous sommes alors dans une temporalité théâtrale, d'autant plus forte qu'elle est reprise par le film.

5.2. *La figuration et la "prise en compte de la figurabilité"* (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*)

La théâtralité est certes liée au déploiement du récit, mais elle se niche volontiers au cœur des figures qui concentrent, condensent ou déplacent un épisode.

La figuration modèle tout autant la structure globale du texte : elle traduit dans la matière spécifique du rêve les relations logiques, les "quand", "parce que", "de même que", "bien que", "ceci ou cela", et toutes les autres conjonctions sans lesquelles nous ne saurions comprendre ni une phrase ni un discours.¹²

L'analyse narratologique doit tenir compte des phénomènes de cette figuration qui rend des motifs ou des segments plus ou moins chargés, plus ou moins comprimés, plus ou moins pleins de *Darstellbarkeit* (figurabilité), d'autant plus chargés que la réalité filmée est déjà théâtrale, c'est-à-dire saturée d'indices de représentation fictionnelle.

5.3. *La culturisation du corps*

L'effet de théâtralité est rehaussé par la présentation culturelle et érotique du corps, surtout pour le personnage d'Elmire, par ses toilettes extravagantes, ses poses, ses regards, ses pâmoisons, ses élans mystiques. La séduction est montrée comme une mise en oeuvre et en scène de tous les appâts du personnage : d'où tout un répertoire, inspiré du mélodrame, d'oeillades, de sourires, de gestes de mains, d'inclinaisons subtiles du buste, répertoire limité mais extrêmement systématique qui est l'exact pendant des simagrées dévotes de Tartuffe. Séduction et dévotion sont des techniques corporelles au sens de Marcel Mauss, à savoir des comportements acculturés qui dépendent du faire croire et de la simulation. Elles deviennent l'image de la théâtralité, par excellence, dans la mesure où on voit leur manipulateur transformer à volonté le corps pour la séduction ou la dévotion. Les corps ne sont jamais (ou rarement) filmés frontalement, présentés sur un tableau (de théâtre) : ils sont saisis par la caméra sous des angles et dans des attitudes qui "disent" immédiatement ce qu'ils pensent du personnage. Il y a, de plus, tout au long du film, des effets de surthéâtralisation, à savoir des moments gestuels ou lumineux qui redoublent l'effet ludique, montrent l'exagération à la lumière du parodique : le film dans le film, la nécessité pour Elmire et Dorine de jouer une comédie, introduisent ces effets d'artificialité, le plus souvent dans l'expressivité gestuelle.

Les effets de théâtralité sont ponctuels. C'est leur condition même d'existence : il semble qu'ils soient

mis en place par toute une préparation filmique et qu'ils marquent alors d'autant mieux un effet de théâtralité - que ce soit une mise en place des acteurs dans un espace global, une insistance sur le geste ou une déformation grotesque du corps. Tout se passe en deux temps, trois mouvements : d'abord la caméra, telle une tête chercheuse, nous installe dans la situation, travaille avec les différentes échelles, nous rapproche des personnages. Puis, les choses posées, la scène mise, nous assistons à des rencontres de théâtre. Mais ces effets ponctuels sont vite repris en charge par le système filmique. Il y a de constants changements de régime : des conventions théâtrales très affichées à une prise en charge discrète et d'autant plus efficace par le montage cinématographique. Le retour à l'histoire encadrante authentifie le niveau réaliste du film en soulignant la fictionnalité et l'artificialité de l'intrigue théâtrale. En insérant le théâtre à l'intérieur d'un cadre réaliste (un jeune homme sauve son grand-père), en proposant un film dans le film, Murnau et Mayer justifient les effets de théâtralité, les renforcent et invitent le spectateur à accommoder son regard en passant du "réel" au "fictif"¹³.

Tout ceci montre assez l'imbrication du système filmique et des effets de théâtralité. Théâtre et film sont au service de la narrativité : ce qui compte, c'est le récit, la diégèse, la lisibilité de la fable. Le récit filmique, le type de montage, le choix des épisodes et du scénario naturalisent au maximum la fable, la rendent claire, mais aussi souvent transparente et insipide. Mais - heureusement - il y a des arrêts sur la théâtralité, qui sont autant d'arrêts sur l'image scénique, des moments où le film ne coule plus de source, où la scène "prend" : tendance à la scène à faire, au tableau vivant, au geste tenu, au corps expressif, voire expressionniste, moment où l'on voit le mieux à l'oeuvre la théâtralité, considérée comme "utilisation pragmatique de l'outil scénique, de manière à ce que les composantes de la représentation se mettent réciproquement en valeur et fassent éclater la linéarité du texte et de la parole"¹⁴. Le film est une suite de tels "accès de théâtralité".

Son système narratif, notamment le montage, explicite la fable, établit les parallèles entre le *Tartuffe* de Molière et l'intrigue de la gouvernante, et prépare les effets de théâtralité aux moments exceptionnellement forts du film et aux tournants du récit. Les gestes pertinents sont alors très minimaux : rictus pour un gros plan, tête qui se tourne légèrement dans le plan américain, déplacement (sortie/entrée) lors de plans plus larges sur deux ou trois personnages. Les

grandes scènes sont totalement soumises au discours cinématographique. Les gesticulations consentantes de Dorine (excitant Orgon à frapper Tartuffe) sont d'autant plus surprenantes: ici, la gesticulation scénique n'a pas été adaptée au discours filmique, mais cela n'en souligne que mieux le moment de détente comique et la joie de vivre retrouvée. Où réside, dans un tel film, la théâtralité? De la pièce de Molière, d'une éventuelle mise en scène théâtrale, aucune trace. Inutile de comparer Murnau à Molière, de postuler que le cinéaste relit/relaie l'auteur du dix-septième siècle. Il ne reprend que le nom, au lieu de faire semblant d'adapter la pièce de théâtre. De la même manière, il est toujours vain de voir ce que le film fait d'une pièce et de chercher le théâtre au niveau de contenus ou d'une manière spécifiquement théâtrale de raconter une histoire. On oppose parfois la scène, qui concentrerait les actions et les personnages, au cinéma qui les éparpillerait, mais ce n'est là qu'un parallèle très approximatif et trop académique¹⁵.

La seule chose qui puisse être comparée, c'est le statut fictionnel de ce qui est montré, d'abord dans la réalité référentielle du prologue et de l'épilogue, puis dans la réalité donnée comme fictive car déjà mise en cinéma par le jeune homme, de l'histoire de Tartuffe et d'Elmire. Le film encadrant (l'histoire du jeune homme, de la gouvernante et du grand-père) propose de nombreux effets de réel (plans de l'escalier, des chaussures, de la piste "suspense" des agissements de l'empoisonneuse). Au contraire, le film dans le film est présenté au moyen d'un huis clos scénique: celui de l'hôtel particulier et de la famille nucléaire; il travaille sur la mise en place rigoureuse et la permutation d'un nombre limité d'éléments. D'où l'impression de stylisation de la représentation de *Tartuffe*: les objets, les personnes, leurs gestes et leurs mimiques sont donnés à voir "en vase clos", dans la clôture de la représentation: il s'agit de comprendre leur combinatoire:

le mouvement centripète de l'expérience théâtrale [remarque J. Dines Johansen] n'est pas tant un acte de création qu'un effort pour percevoir les objets, les personnes, les actions comme un tout signifiant, c'est-à-dire pour se concentrer sur ce qui est présenté au lieu de se représenter ce qui est absent.¹⁶

La fable élimine tout le superflu-décoration, valets, sentiments - avant d'aller à l'essentiel: aux rapports psychologiques du couple et du trio. Tout ce petit monde, on le comprend vite, tourne en rond, il est la quintessence par convention du vrai monde, les personnages sont des types et des généralisations de l'humanité (le naïf, le roué, l'ingénue). Un système

très rigoureux de parallélismes le relie à l'histoire encadrante:

- un élément étranger vient de l'extérieur pour sauver l'innocence (le jeune homme) ou pour en abuser (Tartuffe);
- l'action est envisagée du point de vue du jeune homme ou d'Elmire, c'est-à-dire de l'innocence et de la ruse à des fins louables;
- on croit et on voit à travers les yeux du jeune homme ou d'Elmire. Tout est fait pour nous persuader qu'ils sont la référence irréprochable, le couple modèle qui ne se rencontre jamais.

Loin de se contredire et de s'annihiler, le discours filmique et les effets de théâtralité se complètent et s'intègrent parfaitement grâce au système de récit. Jamais l'effet théâtral et la "scène" (dans tous les sens du terme) ne semblent mieux préparés que par une logique filmique. On est désormais attentif à une recherche commune au théâtre et au cinéma:

- la recherche du pathétique et de l'émotion: le corps est traqué dans ses réactions infimes, tendu, puis cassé: les corps sont sans cesse en conflit, leur combat est montré par le cadrage et les effets de domination d'un personnage sur l'autre (la gouvernante et le vieillard, Tartuffe et Orgon);
- le regard est au centre thématique et formel de la fable: on voit le jeune homme épier la gouvernante, la gouvernante surveiller les réactions du vieillard, Elmire s'inquiéter de sa séduction et des réactions de Tartuffe, etc. À chaque fois, on voit le regard se mettre en place, la construction spectaculaire et le piège s'organiser, les personnages manipuler leur physionomie comme les "machines de l'opéra" (Marivaux). L'analyse du point de vue des plans permet de mettre en évidence quelques Points of View Shots (P.O.V.) et de comprendre comment le récit est raconté du point de vue du jeune homme (dans le prologue) ou d'Elmire dans le film interne. Les plans où apparaît surtout la laideur de Tartuffe sont autant dus au regard d'un personnage qu'à l'idéologie du "grand imagier". Au temps du cinéma expressionniste, remarque Elena Dagrada, il y avait encore une incertitude sur le sujet de ces P.O.V.: personnage ou grand imagier¹⁷?

D'un théâtre à l'autre

Malgré ces scènes pesamment théâtrales, on n'a jamais l'impression de théâtre filmé, c'est-à-dire d'une véritable représentation saisie par la caméra fixe d'une scène à l'italienne. L'axe de la prise de vue varie constamment, toute vision de l'événement est

relative, même si nous pensons voir (et voyons en effet le plus souvent) l'action par les yeux du jeune homme ou d'Elmire. La caméra cherche à saisir non pas tant le gestus et les interactions des personnages que leurs réactions individuelles, leur intériorité. Paradoxe de cette recherche de la théâtralité : les corps sont vus extérieurement, mais ils sont donnés à ressentir comme des impressions subjectives : beaucoup de plans tendent à des portraits (éclairés comme tels), à une expressivité maximale dans la concentration et l'immobilité. L'absence de champ / contre-champ, le montage parallèle des protagonistes accentuent encore leur solitude, invitent le spectateur à chercher leurs secrets individuels, à approfondir leurs motivations, à chercher au delà de la conversation banale.

À la place d'une fable classique, on a un Lehrstück presque brechtien : tout est subordonné à la conclusion, à la démonstration. Le jeune homme va jusqu'à sortir du lieu de la représentation, pour s'approcher de la caméra, s'adresser au spectateur et annoncer ses intentions, tel un narrateur épique, un double du "grand imagier" (Laffay), un organisateur de la fiction.

C'est dans cette comparaison des effets produits sur le spectateur par le théâtre et le cinéma que l'on peut le mieux comprendre le jeu que le film leur impose. Le cinéma impressionne le spectateur, c'est à lui que recourt le jeune homme tel Hamlet autrefois avec sa souricière de la représentation théâtrale : ils sont éblouis par la lumière qui revient après la projection, et touchés dans leurs derniers retranchements. Mais il faut que le jeune homme intervienne ensuite très "théâtralement", se démasque, accuse la gouvernante, ou s'adresse à la caméra, donc au spectateur "en personne". Cette séquence montre l'imbrication des statuts fictionnels respectifs du cinéma et du théâtre : "ce n'est que du cinéma", dit la gouvernante ébranlée... "Non c'est du théâtre : je me démasque et j'accuse" répond le brave jeune homme. Pour agir sur la réalité, le cinéma, semble dire Murnau, doit passer par le théâtre, à savoir engager l'intervention directe des hommes sur le monde, ne pas se contenter de leur reflet. Le film n'est qu'un piège pour séduire / confondre les naïfs, avant d'agir sur eux directement. Mais distingue-t-on si facilement le piège filmique de l'illusion théâtrale ? Le film de Murnau joue constamment sur l'incertitude du statut fictionnel de la représentation théâtrale et cinématographique.

Au théâtre, le spectateur reste conscient de la performance de l'acteur, il l'apprécie derrière la

construction du personnage (ainsi la séduction d'Elmire ou la forfaiture de Tartuffe) : d'où, en revanche, une faculté de sélectionner dans la performance de l'acteur ou dans la mise en place, le ou les circuits du sens, avec une relative liberté de choix et de jugement. Inversement, dans le prologue plus "purement filmique", le fléchage du sens et la captation de l'attention sont tels que l'on a peine à se dégager de la perspective narrative, laquelle est très influencée (grâce à un appareil consistant d'effets de manipulation de la sympathie) par la vision du jeune homme. D'où la surprise - lorsque, par un retournement brechtien, le jeune homme suggère que l'on doit se méfier de chacun, même de lui-même, qui pourrait être le tartuffe suprême.

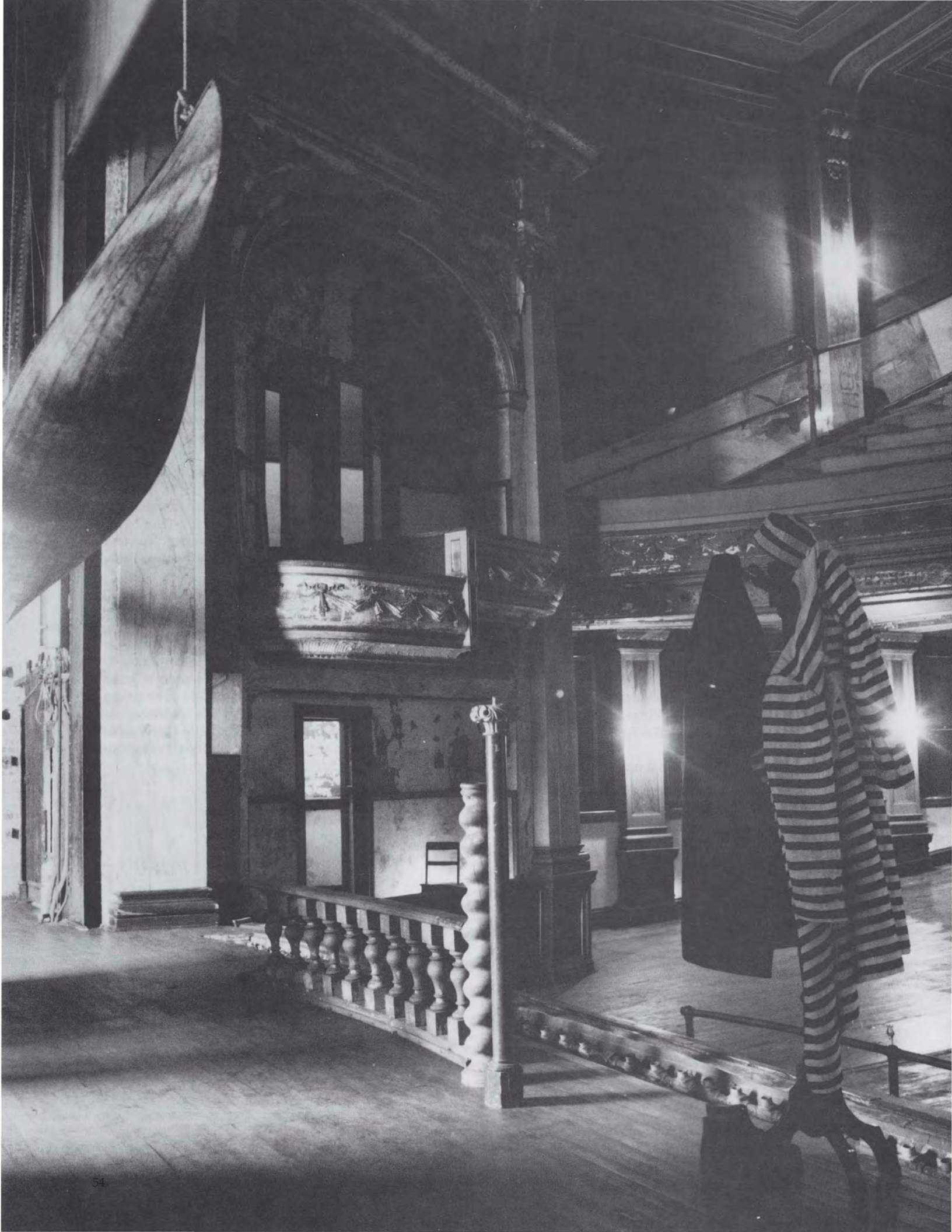
* * *

Brisons-là, de façon très "cut", car l'avion de Montréal prend son envol à la tombée du jour... Je me bornerai à énoncer le programme possible d'une étude du "théâtre au cinéma".

1. Faire la liste (infinie) des lieux communs du théâtre au cours de l'histoire, en décrivant les métaphores de la théâtralité à la mode.
2. Énumérer les procédés filmiques qui suggèrent la théâtralité et expliquer leur émergence et leur disparition.
3. Examiner comment le théâtre s'autodésigne : se donne à percevoir comme lié à un type de représentation dite théâtrale. Comment, avec le recul du temps, on reçoit à présent cette théâtralité-là, et quelle autre théâtralité on lui oppose ; comment s'expliquent ces décalages.
4. Observer comment le cinéma nous révèle des choses - sur le monde et sur le théâtre - que nous n'aurions pas perçues à l'oeil nu, et qu'il souligne, grossit ou tente en vain d'occulter.
5. Chercher les moyens de renoncer à l'opposition du théâtral et du filmique comme catégories atemporelles et abstraites, notamment en faisant appel à la narratologie, à savoir en se demandant non pas si l'on montre ou l'on narre, mais comment on raconte, et avec quels systèmes sémiotiques.
6. Évaluer le changement historique de la notion de théâtralité en déterminant sa fonction dans la manière dont une culture cherche à se penser ; apprécier la manière dont le cinéma rend compte de ces changements.

Notes

1. Cette question m'est inspirée par celle de Bonitzer à propos des rapports du cinéma et de la peinture : "Le cinéma rencontrerait des problèmes artistiques ou utiliserait à ses fins des effets que la peinture, différemment, a traités." **Décadrages**, Paris, Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Étoile, 1987, p. 7.
2. A. Gaudreault, **Du Littéraire au filmique, Système du récit**, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, 204 p.
3. Cette opposition n'est pas propre à la théorie du cinéma. Elle se retrouve en sémiologie du théâtre. J'ai eu l'occasion de la critiquer dans mon compte rendu du livre de Keir Elam, **The Semiotics of Drama and Theater** (Methuen, 1980), dans **Le Journal Canadien de Recherche Sémiotique**, vol. VII, n° 3, printemps-été 1980, p. 171-176.
4. Gaudreault revendique une théorie narrative trans-historique dans son "livre dont l'un des objectifs est précisément de fournir des outils pour comprendre le fonctionnement narratif du cinéma, toutes époques confondues" (**op. cit.**, p. 172). Je pense plutôt que la théorie de la théâtralité ou du "fonctionnement narratif du cinéma" doit être adaptée aux époques et qu'elle n'est ni universelle ni immuable.
5. **Tartuffe**. Année de production : 1925. Mise en scène: Friedrich-Wilhelm Murnau. Scénario : Carl Mayer d'après la comédie de Molière. Prises de vue : Karl Freund. Décors : Robert Herlth, Walter Röhrig. Musique : Giuseppe Becce. Costumes : Robert Herlth. Production: Ufa, Berlin. Date de sortie: 25 janvier 1926. Interprétation : Emil Jannings (Tartuffe), Lil Dagover (Elmire), Werner Krauss (Orgon), Lucie Höflich, André Mattoni, Rosa Valetti, Hermann Picha. (D'après Jean-Louis Passek, **Vingt ans de cinéma allemand** (éd.), Centre National d'Art et de Culture G. Pompidou).
6. D. Mesguich, "Préliminaires à une réflexion sur l'espace cinéma-théâtre", **Europe**, n° 648, avril 1983, p. 101.
7. R. Kurz, **Expressionismus und Film**, Berlin, Verlag der Lichtbildbühne, 1926, p. 84.
8. A. Laffay, **Logique du cinéma**, Paris, Masson, 1964, p. 145.
9. R. Dadoun, "Émotion et structure", **Hors Cadre**, n° 1, p. 135.
10. R. Odin, "Du Spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémiopragmatique", **Iris**, n° 8, p. 122.
11. M. Chion, **La Toile trouée. La parole au cinéma**, Paris, Cahiers du Cinéma, 1988, p. 158.
12. T. Kuntzel, "Le Travail du film", **Communications**, n° 19, 1972, p. 33.
13. André Bazin souligne, à cet égard, "les ressources de la caméra pour accuser, souligner, confirmer les structures scéniques et leurs corollaires psychologiques". "L'apport spécifique du cinéma [ajoute-t-il] ne se pourrait définir que par un surcroît de théâtralité" (1985:148).
14. P. Pavis, article "Théâtralité", **Dictionnaire du Théâtre**, Paris, Éditions Sociales, 1987, p. 397.
15. Quoiqu'intéressant, surtout lorsque c'est A. Laffay qui l'entreprend, **Logique du cinéma**, p. 122-125.
16. J. Dines Johansen, "Umberto Eco's Platform. Sign and Object in the Theater", **Approches de l'opéra**, Paris, Didier érudition, 1987, p. 189.
17. E. Dagrada, "The Diegetic Look; Pragmatics of the Point-of-View Shot", **Iris**, n° 7, 1986, p. 112. On remarque que Murnau joue délibérément de cette ambiguïté, laissant croire que son propre regard coïncide avec celui du jeune homme, tout en relativisant, dans le dernier plan, la valeur du regard : lorsque le jeune homme déclare "Toi par exemple, sais-tu donc qui est assis à tes côtés???", il peut à la fois s'adresser au spectateur (comme à la fin du prologue) et à son grand-père, relativisant ainsi du coup sa position de supériorité et d'irréprochabilité morale.



QUELQUES CONDAMNÉS À MORT SE SONT ÉCHAPPÉS

*à propos du spectateur du **Bord extrême***

Irène PERELLI-CONTOS
Université Laval, Québec

Dédié à la mémoire de l'acteur Jean Casault qui n'a pas pu s'échapper

*Le **Bord extrême**¹, une production du Théâtre Repère présentée du 16 septembre au 4 octobre 1986 à l'Implanthéâtre (Québec).*

*Mise en scène : Michel Nadeau et Robert Lepage.
Scénographie : Monique Dion. Environnement sonore : Robert Caux. Assistance à la mise en scène : Philippe Soldevila. Avec : John Applin, Johanne Bolduc, Jean Casault, Jacques Leblanc, Hélène Leclerc et Marie Michaud.*

Mon intention n'est pas de faire une analyse du spectacle en question, mais simplement d'amorcer une réflexion sur les relations scène-salle qui déterminent toute représentation théâtrale, et tenter d'éclairer les raisons pour lesquelles le public n'a pas répondu à ce spectacle.

Nous savons que le théâtre d'aujourd'hui, ou plutôt un certain théâtre, a renversé le processus habituel de la création d'un spectacle : ainsi, au lieu de partir d'un thème élaboré par un auteur (théâtre traditionnel) ou d'une idée qu'il fallait concrétiser dans un espace vide (avant-garde des années 60-70), le théâtre expérimental des années 80 crée à partir des «ressources sensibles». «Ressource» veut dire ce à partir de quoi l'on crée²; possibilités d'action qui peuvent être mises en oeuvre³. Dans le cas du **Bord extrême**, les ressources en question sont un film : **le Septième Sceau** d'Igmar Bergman, et un espace : la salle de l'Implanthéâtre.

Dans l'univers contemporain de l'«audio-visuel» (plus visuel, en fait, qu'audio), le vieux problème de l'art, celui des relations entre la forme et le contenu, semble être résolu en faveur de la première, du moins de la part des artistes. Pour la majorité des spectateurs, le problème persiste, et on dirait même que c'est le contenu qui attire l'attention du public, au point qu'il en cherche un, sous forme de message

par exemple, même dans le cas où les créateurs déclarent précisément qu'ils n'ont rien voulu dire. Quiconque nierait la légitimité de cette recherche d'un contenu n'a qu'à se référer au test du **Rorschach**. Soit. Mais nous devons toutefois prendre en considération certains détails significatifs par rapport aux intentions des créateurs. C'est pour cette raison que des avertissements du genre : «qui n'a pas vu le **Septième Sceau** risque de manquer de repère pour comprendre le propos⁴» n'ont pas de sens, parce que le **Bord extrême** s'alimentait du film. Il ne voulait pas en être la réplique. Je propose donc un examen des deux principales ressources des créateurs de ce spectacle, l'espace et le film.

L'Implanthéâtre est une salle transformable qui prend souvent la forme d'un théâtre à l'italienne. C'est le cas pour le **Bord extrême**, mais cette fois, les spectateurs sont placés du côté «scène» et l'aire de jeu occupe l'espace habituellement réservé à la «salle». Ce renversement rend le spectateur mal à l'aise d'autant plus que devant lui s'ouvre une salle de spectacle : six rangées de quatre banquettes placées à différents endroits sur des gradins face aux spectateurs. De chaque côté de la scène, descendant les marches, un étroit tapis en plastique. Au fond de la scène, à gauche et à droite, deux escaliers permettent de descendre derrière l'estrade. Un point attire l'attention et indique aux spectateurs que c'est l'espace de la scène : un jeu d'échecs, par terre, au deuxième plan gauche. Cet objet est le seul élément qui enlève à l'espace scénique son caractère mimétique. Tous les autres éléments empruntés directement au monde de référence (une salle de spectacle dans le monde) indiquent la présence d'un réel concret.

Jusqu'ici rien de compliqué. Un espace scénique presque naturaliste, à l'exception d'un jeu d'échecs, nous prépare à une représentation d'un genre plutôt



Le Bord extrême. Photo Claudel Huot

conventionnel. Tout change dès le moment où les acteurs entrent en scène. Leur présence renverse la relation «normale» dans l'espace théâtral dont la constitution demande «qu'il y ait des hommes unis par la fonction du regard : des regardants (spectateurs) et des regardés (acteurs)»⁵. En effet, la projection du film de Bergman (au début de la représentation) sur les visages des spectateurs et ensuite sur le mur qui se trouve derrière eux les transforme en regardés, alors que les cinq acteurs, qui ont pris place sur les banquettes, deviennent des regardants. La projection se déplace progressivement vers la droite de la salle, de sorte qu'acteurs et spectateurs forment un ensemble de regardants. L'identification est donc renversée, puisque ce ne sont pas les spectateurs qui s'identifient aux personnages, mais au contraire les acteurs qui s'identifient aux spectateurs.

Curieusement, par ce renversement, ce sont les mécanismes mêmes de l'identification du spectateur qui sont exposés. En effet, le sixième acteur (dans le rôle d'un militaire en permission) se lève, s'approche de l'écran et commence à faire les mêmes gestes que le personnage du film (un chevalier qui rentre des Croisades), en synchronie. À partir de ce moment,

le spectacle se déroulera ainsi, c'est-à-dire par identifications successives des acteurs (spectateurs du film) à des personnages du film. L'espace scénique devient ainsi le cadre de l'exposition du principe traditionnel de tous les arts de la représentation mimétique, celui de l'identification, et s'investit dès lors d'une dimension métaphorique, celle de notre monde de voyeurs.

Partant, le référent imaginaire⁶ de cet espace scénique cesse d'être extérieur (une salle de spectacle dans le monde) et s'actualise, mais du côté «salle». La rhétorique de l'espace s'étend par conséquent sur l'ensemble scène-salle, en faisant de la première une métaphore de notre monde et de la deuxième une métonymie (synecdoque) de tout public.

Le lieu théâtral, tel que décrit ici, fonctionne alors comme système de base sur lequel se greffent les autres systèmes de la représentation. Le film de Bergman ainsi qu'un ensemble de trois intermèdes orientent la compréhension et permettent le déchiffrement des signes scéniques. Étant donné qu'un signe n'a de sens que s'il est envoyé à un ou plusieurs systèmes de référence, il serait opportun de nous

arrêter un moment sur le travail de référentialisation (fabrication d'un contexte) qui donne sens aux signes de la représentation.

Les renseignements pertinents sur l'univers référentiel nous sont fournis par les premières répliques des acteurs, indiquant clairement le lieu et le temps de la fiction : une salle de cinéma en Suède, en 1957. (C'est la référence fictionnelle inscrite dans le script). La référence majeure cependant, comme le soutient A. Ubersfeld⁷, est toujours le temps du scripteur (en l'occurrence celui des créateurs du **Bord extrême**). Ceci est vérifiable même à travers le film de Bergman, où la référence fictionnelle (inscrite dans le scénario du film) est le Moyen-Âge du temps des Croisades, ravagé par la peste. Le film cependant parle moins du Moyen-Âge que du monde des années 50, sorti de la Deuxième Guerre mondiale et ravagé par la terreur de la bombe atomique. C'est ce qui constitue la référence majeure du film. Toute représentation lie les deux références en question, auxquelles s'ajoute la référence au monde du spectateur qui, dans le cas du **Bord extrême**, coïncide avec les années 80 qui connaissent la menace d'une guerre mondiale et d'un fléau comme le sida.

Il est vrai que l'accumulation de références risque de dérouter le spectateur, de rendre la représentation opaque. Dans le **Bord extrême** cependant, le lien (qui fonctionne aussi comme ciment du spectacle) entre les multiples références se fait par la présence sur scène du personnage de la Mort (acteur identifié à la figure de la Mort du film) et, en son absence, par le jeu d'échecs (symbole d'une lutte à mort entre deux adversaires), qui reste sur la scène tout au long de la représentation. Le titre même du spectacle indique la lutte avec la Mort, étape ultime et inévitable de toute existence humaine. Sur la scène, les personnages (formant un ensemble) affrontent successivement la Mort qui, sous différentes formes, devient leur propre mort. À cela viennent s'ajouter deux autres ensembles : celui des intermèdes et celui de la lecture des sept sceaux de l'**Apocalypse**. Ces trois ensembles se projettent sur la fable, qui est la lutte, sous forme de jeu (échecs) entre deux adversaires : la Mort et le militaire en permission qui s'est identifié au personnage d'Antonius Blok de Bergman. Ces ensembles organisent le sens de la fable.

Si l'on reste au niveau de celle-ci (de l'histoire racontée), on peut dire, sans trop se tromper et à l'aide du travail de référentialisation, que le sens principal du **Bord extrême** est celui de l'omnipotence de la Mort. Jusqu'ici rien de neuf puisque d'autres

(Bergman en l'occurrence) se sont révélés maîtres de ce discours. Parler de la Mort signifie peut-être le désir de l'exorciser afin de se libérer de l'angoisse qu'elle provoque. La montrer sur la scène implique sa mise à distance, sa théâtralisation, sa socialisation, c'est-à-dire sa récupération, fût-elle illusoire. D'ailleurs - et nous le savons bien - c'est justement la conscience de la Mort qui sépare l'humain de l'animal. Toutes les formes d'art, et ce depuis l'Homo-Sapiens, sont des moyens qui, inventés par l'homme pour détourner cette loi implacable, ne lui procurent finalement qu'une illusion de survie.

Or, ce qui se produit dans le **Bord extrême** est justement une mise en question des illusions, de l'Illusion, de sorte que l'«effet de réel»⁸ du théâtre (c'est-à-dire la relation instaurée par le spectateur entre ce qui est montré sur la scène et le réel de sa propre expérience) cesse d'être simplement «effet». Ceci est dû moins aux procédés brechtiens utilisés (intermèdes, lecture d'extraits de l'**Apocalypse**, projection du film de Bergman) qu'au renversement du processus d'identification, effectué au tout début du spectacle, puisque, dans le lieu théâtral (l'ensemble scène-salle), il n'y a que des regardants d'un film. Acteurs et spectateurs forment un ensemble, de sorte qu'est abolie la séparation radicale entre l'univers de ce qui est montré au théâtre et l'univers de ce qui est vécu hors du théâtre. Nous sommes tous des spectateurs de ce film et n'importe qui peut s'identifier avec les personnages, n'importe qui peut rencontrer la Mort. «Jesais bien mais... quand même»⁹ diraient les plus sceptiques. Or, dans ce spectacle, nous sentons qu'il n'y a pas de «quand même». Le présupposé¹⁰ de base de tout discours théâtral nous est même enlevé : c'est-à-dire la possibilité d'affirmer que «nous sommes au théâtre» et que tout ce qui se passe n'a de sens que sur la scène. Autrement dit, le processus psychique de la dénégation¹¹, qui aide le spectateur à éviter toute confusion entre les deux ordres du réel (celui du théâtre et celui de la vie), n'a pas fonctionné.

Dans ce spectacle, qui s'inscrit dans la recherche d'une contre-mimésis (par l'exposition justement des mécanismes de l'identification), tous les signes fonctionnent comme indices de théâtralité, c'est-à-dire comme «non soumis à la dénégation mais permettant que s'établisse la dénégation de tout ce qui est théâtre représenté»¹². Dans le **Bord extrême**, il y a du «théâtre représenté» lorsque les acteurs s'identifient aux personnages du film. Cependant, même dans ce cas, la mimésis est estompée par divers procédés dont voici quelques exemples : un

acteur fait semblant de parler mais c'est la voix de l'acteur du film que l'on entend; il y a des lectures simultanées de certains passages du scénario; dès que le spectateur commence à suivre la fable, le déroulement de celle-ci est arrêté par des adresses directes au public (intermèdes, lecture de l'**Apocalypse**). Par ces moyens, la fable perd de son importance et devient prétexte. Le pôle d'intérêt se déplace alors sur un ensemble qui paraissait accessoire au début, celui des intermèdes.

Il y en a trois, avec, au centre de chacun, la photographie, le cinéma ou l'holographie, arts de la représentation de l'absence, dont le trait commun est que leur matière d'expression, contrairement à ce qui se passe au théâtre, diffère de celle de leurs référents. Or, par un procédé à la fois didactique et iconoclaste, qui consiste en une description clinique, les relations entre ces arts et la Mort sont mises en évidence.

Les effets de la photographie sont montrés en corrélation avec ceux de la bombe atomique. L'appareil-photo arrête la vie pour l'exprimer sur une feuille de papier, tout comme la bombe lancée sur Hiroshima a arrêté la vie, en désintégrant les êtres humains et en fixant leur ombre sur les murs de chaux des maisons. L'art de la photographie s'investit ainsi d'un sens, pour le moins déconcertant, celui de l'empreinte de la mort. Le cinéma, ou plutôt une salle de cinéma, nous est proposée comme le lieu où l'on peut figurer la Mort : «si l'on voulait s'imaginer à quoi ressemble la mort on n'aurait qu'à visualiser une projection dans une salle de cinéma vide». Le faisceau du projecteur d'un acteur est dirigé sur la «scène» où il n'y a personne, alors que sur le mur un film muet est projeté, montrant deux clowns qui boxent dans un cirque vide. L'impact est impressionnant d'autant plus que l'espace scénique constitue, tout au long du spectacle, le pendant de l'espace des spectateurs. Autrement dit, l'image de la Mort c'est nous, spectateurs impassibles du théâtre de la Vie, voyeurs imperturbables du jeu atroce du Monde que nous regardons sans voir, dans une ataraxie presque totale. Le coup de grâce, finalement, nous est donné par le troisième intermède sur l'holographie. Cette dernière ne peut saisir que des modèles morts. Simulacre parfait de la Vie, l'holographie, art de notre époque, se révèle l'art de la Mort par excellence.

Les trois intermèdes constituent le noeud aussi bien que l'originalité du **Bord extrême**. Ce qui reste de ce spectacle, ce n'est pas un sens mais les débris du dernier rempart de notre Illusion, celui de l'Art.

Un télescopage cruel, entre Illusion et Vérité, Art et Réalité, Vie et Mort, a lieu devant nos yeux, minant toutes nos assurances et dressant un point d'interrogation aux dimensions inquiétantes, sans aucun espoir de réponse. Le public éprouve, comme devant un événement horrible, un malaise qui déclenche non pas la dénégation, mais plutôt le désaveu¹³, dont le fonctionnement consiste à dire (entre autres) «je ne veux pas avoir vu», enlevant ainsi au spectateur la possibilité de «voir réellement» un spectacle qui, au lieu de rassurer et d'illusionner, inquiète et désillusionne, et qui, pour une fois, ne dit pas le vraisemblable mais le vrai.

C'est ainsi que quelques «condamnés à mort» se sont échappés en désertant, provisoirement, le (leur) bord extrême, sous prétexte d'un spectacle effectivement pénible, aux signes opaques.

Ce qui est propre à tout théâtre expérimental, c'est l'utilisation d'un langage nouveau, dont le code reste à trouver, et un effort pour impliquer le spectateur dans l'événement théâtral. En ces années 80, l'avant-garde théâtrale parle avec des images dont les éléments (acteur, texte, décors, lumière) se combinent pour former un ensemble homogène. Le travail du spectateur, devant des images magistralement orchestrées, est pour le moins compliqué. Pour déchiffrer une image renvoyant à de multiples réseaux de signes, le spectateur doit avoir, entre autres, une présence d'esprit constante, faute de quoi la représentation risque de (lui) paraître chaotique.

Vivant dans un univers d'images, généralement transparentes, le spectateur ici se heurte à des images plutôt opaques, qui lui demandent, pour être comprises, un effort intellectuel considérable et une application active de sa faculté de voir. Le problème alors pourrait être le suivant : ou bien le spectateur fuit le théâtre, poussé par une sorte de paresse intellectuelle, ou bien le théâtre est devenu une sorte de tour d'ivoire d'une opacité presque impénétrable.

Le théâtre, art de la présence performante, du hic et nunc, demande une relation vivante entre scène et salle, pour se présenter comme un microcosme, un modèle réduit de la société dans laquelle il fonctionne. Le théâtre a toujours été, et continue d'être, à l'image de la société (ce qui ne veut pas dire qu'il en est l'image). Alors, si le théâtre nous paraît compliqué ou opaque, il nous suffit de diriger le regard sur notre société et d'essayer de comprendre son fonctionnement. Mais, pour comprendre, il nous faut

d'abord apprendre à voir. L'«aveuglement» est un des fléaux les plus dangereux de notre époque et il est dur - comme disait A. Artaud¹⁴ - de nous éveiller, quand tout nous pousse à dormir.

Or, ce que le théâtre expérimental actuel (ici ou ailleurs) est en train d'essayer, ce sont différents procédés de «désaveuglement». En nous proposant des images insolites aux signes alarmants, il met en doute notre faculté de voir aussi bien que notre logique traditionnelle. Voit, cependant, celui qui veut bien voir. Les autres, prisonniers de l'aveuglement logique, désavouent l'avant-garde et la considèrent comme folie. Mais «le théâtre est toujours folie pour qui n'en connaît pas les règles»¹⁵. Connaissons-nous celles de l'avant-garde actuelle?

Notes

1. Tous les renseignements significatifs - lorsque ma mémoire fait défaut - je les puise dans la description exhaustive de ce spectacle faite par Marie Laliberté,

étudiante à la maîtrise et assistante pour notre projet de recherche : «La recherche théâtrale à Québec».

2. Réponse du directeur artistique du Théâtre Repère au questionnaire formulé par l'équipe des Cahiers de théâtre **Jeu**, vol. 4, no 45, 1987.
3. **Petit Robert**.
4. Critique parue dans **le Soleil** (17-09-86).
5. A. Ubersfeld : **L'École du spectateur**, Paris, Éditions Sociales, 1981, p. 53.
6. **Ibid.**, p. 41.
7. **Ibid.**, p. 267.
8. **Ibid.**, p. 65.
9. Selon O. Mannoni, «Je sais bien, mais quand même...», dans **Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène**, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 9-33.
10. A. Ubersfeld : «Notes sur la dénégation théâtrale», dans R. Durand : **La Relation théâtrale**, Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 21.
11. **Loc. cit.** (voir aussi A. Ubersfeld : **L'École du spectateur**, p. 311).
12. **Ibid.**, p. 19.
13. **Ibid.**, p. 14.
14. A. Artaud, **Le Théâtre et son double**, Paris, Gallimard, 1964, p. 16, (Coll. «Idées»).
15. Y. Lorelle, **Les Transes et le théâtre**, dans Cahiers Renaud-Barrault, no 38, avril 1962.

LA PERFORMANCE OU LE REFUS DU THÉÂTRE

Josette FÉRAL
Université du Québec à Montréal

La performance n'aime pas le théâtre et s'en méfie. Le théâtre à son tour n'aime pas la performance et s'en distancie. Il existe entre ces deux arts une méfiance réciproque que seule une psychanalyse commune pourrait expliquer. Mais n'est pas Freud qui veut, et si le théâtre a trouvé ses théoriciens et ses critiques, la performance, elle, les a fuis à moins qu'elle ne leur ait tout simplement échappé.

Il faut dire que les critiques venus à la performance à partir du théâtre sont rares, là où les critiques venus des arts plastiques sont plus nombreux¹. C'est que tout place la performance du côté des arts plastiques : son origine, son histoire, ses manifestations, ses lieux, ses artistes, ses objectifs, sa conception de l'art, son rapport au public². Et pourtant tout place certaines performances d'aujourd'hui aussi du côté du théâtre, en particulier, leur écriture scénique, leur rapport au corps du "performeur", au temps de la représentation, au réel, à l'espace.

Toutefois, vouloir parler de la performance de façon générale dans son rapport au théâtre condamnerait l'analyse à s'interrompre rapidement faute de paramètres communs. Une mise en garde s'impose donc.

L'on ne dira jamais assez la diversité du phénomène de la performance. Depuis ses débuts, à la fin des années 60, à la suite des happenings, et jusqu'à ses manifestations plus médiatiques d'aujourd'hui, en passant par les années d'or qu'ont été les années 70, la performance a toujours affiché une multiplicité d'inspirations et de formes qu'aucun autre art n'a pu préserver avec la même intensité. Venus à la performance d'horizons très différents (musique, peinture, danse, sculpture, littérature, théâtre), les

performeurs ont progressivement intégré à leurs créations les médias et la technologie moderne, au point que ces technologies nouvelles constituent l'une des caractéristiques essentielles de la performance des années 80, quoique à des titres divers et avec une intensité plus ou moins grande.

Et pourtant, par delà cette diversité, un point commun unit les différentes performances, et tout particulièrement la question de l'art et la place que ce dernier doit occuper par rapport au réel. La performance se veut, en effet, mode d'intervention et d'action sur le réel, un réel qu'elle cherche à déconstruire par l'intermédiaire de l'oeuvre d'art qu'elle produit. Aussi va-t-elle travailler à un double niveau, cherchant d'une part à le reproduire en fonction de la subjectivité du performeur, d'autre part à le déconstruire par l'intermédiaire soit du corps - performance théâtrale - soit de l'image - image du réel que projette, construit ou détruit la performance technologique. Dans un cas comme dans l'autre, l'image du réel et du corps n'est jamais fixe et le performeur la manipule à son gré, selon l'installation qu'il a mise en place.

C'est ce rapport à l'image - que nous envisageons ici comme un rapport au spéculaire - qui nous permet de classer aujourd'hui les performances en deux grandes catégories, l'une qui se situe du côté du théâtral, l'autre du côté du technologique. Une divergence d'ordre esthétique est par là soulignée, que l'évolution actuelle de la performance semble confirmer.

En effet, face aux performances théâtrales qui semblent n'être que le prolongement des pratiques des années 70, les performances médiatiques

connaissent, depuis quelques années déjà, un essor qui les a propulsées au devant de la scène, faisant d'elles un art autonome, doté de lois propres qui n'ont plus qu'un rapport lointain avec les formes artistiques dont elles sont issues. Faut-il voir dans cette évolution la fascination de notre époque pour le monde de l'image dont J. Baudrillard et M. Pley-net ont montré l'importance aujourd'hui? Ou faut-il y voir plutôt le refus d'une certaine théâtralité que la performance affiche depuis ses origines? À ces deux questions, il convient de répondre en s'interrogeant toutefois sur le prix que paye la performance pour cette évolution.

Le théâtral de la performance

M. Fried affirmait en 1968 : "(...) le succès, même la survie des arts, est venu à dépendre de manière accrue de leur faculté de mettre le théâtre en échec". Il ajoutait un peu plus loin : "L'art dégénère au fur et à mesure qu'il se rapproche du théâtre"³.

L'on peut s'interroger sur les raisons de cette méfiance des arts, et tout particulièrement des arts plastiques, à l'égard du théâtre. Pourquoi cette inquiétude? Pourquoi ce refus? La méfiance de M. Fried à l'égard du théâtre porte en fait avec elle le refus de certaines notions fondamentales : celle de théâtralité tout d'abord (la performance ne doit pas faire appel au théâtral, faute de quoi elle sombre dans l'exagération, la mise en scène, le faux); celle de jeu ensuite (le performeur ne doit pas jouer, sinon il s'installe dans le mensonge puisqu'il n'est plus lui-même; or jouer implique nécessairement de devenir autre en étant à l'écoute de l'autre en soi); celle de représentation enfin, notion fondamentale ici dans la mesure où la performance, dès ses origines devenues maintenant lointaines, insistait sur l'aspect "présence" de toute manifestation. Dans la performance le temps s'écoule effectivement et les corps se transforment de façon irrévocable. Les objets voyagent, les vitres se cassent, les échelles tombent; les actes se font vraiment.

Pourtant un rapide parcours historique nous permettrait de constater que cette méfiance à l'égard du théâtre est plus verbale que réelle : si la performance est née des arts plastiques et s'inscrit bien dans la lignée surréaliste et dadaïste, si elle a été profondément nourrie par l'art conceptuel, l'art minimal, le body art, le happening, le pop art, elle n'a cessé, au cours de son évolution, de produire des oeuvres dont je ne dirais pas tout de suite qu'elles sont théâtrales. Je dirais plutôt que la théâtralité n'y

est pas absente. Il suffit de penser aux premières créations de Cage, à celles de Kaprow et, plus près de nous, à celles de Chris Burden, Lucile Mercile, Marie Chouinard, Meredith Monk, Rose English, Marie-Jo Lafontaine ou Rachel Rosenthal.

Rachel's Brain, de Rachel Rosenthal, Montréal, 1987

Seule en scène, un musicien sur le bas-côté, Rachel Rosenthal s'habille. Elle enfle jupe et pantalon, robe et panier à tour de rôle, au fur et à mesure que défilent sur le mur des diapositives sans ordre apparent où l'on observe des gens qui marchent, des enfants qui font du vélo, des animaux en cage, des scènes de ville, de campagne, de mer... Pendant ce temps elle parle et se dirige vers une table côté cour où se trouve, dans un bol, un chou-fleur qu'elle commence à couper à l'aide d'un couteau, avec calme et détermination d'abord, puis avec de plus en plus de violence pour finir par arracher les feuilles en faisant rejaillir partout les branches. Pendant ce temps elle débite à très vive allure un discours sur l'origine du cerveau, sur les expériences qu'on fait subir aux animaux, sur ses facultés intellectuelles personnelles, sur ses possibilités, ses limites, son exploitation, son utilisation par les hommes. Et plus elle parle, plus le chou qu'elle manipule devient obscène sur la table et ressemble progressivement à son crâne chauve; elle finit par s'en frapper la tête. Ensuite elle s'en goinfre, le mange et parle, parle et mange; la nourriture coule, déborde, déforme son visage; puis le calme revenu, elle vient à l'avant-scène et, de ses poings nus, elle se frappe violemment la tête, et, face au public, d'une voix de plus en plus rauque, rendue rauque par les cris, elle lance à son adresse "I am nothing, I am a fraud, I am a nobody; I am nothing, I am a fraud, I am a nobody". Toute la performance mène à ce moment de grande intensité de dénonciation de soi où, dans un geste d'offrande au public, l'actrice performeuse se mortifie vraiment.

Le second exemple est moins théâtral et repose davantage sur la technologie. **A los cinco de la tarde**, Marie-Jo Lafontaine, 1984

Conformément à son habitude, Marie-Jo Lafontaine travaille en s'entourant de rigoureuses installations vidéo où se déroulent des scènes de mort infiniment répétées. Dans la performance qui nous intéresse, le spectateur se trouve entouré d'une quinzaine de moniteurs placés en demi-cercle autour de lui diffusant tous les mêmes scènes : celles d'une corrida, entrecoupée de scènes de flamenco. Mais ces scènes sont toutes décalées les unes par rapport aux autres, de telle sorte qu'à tout moment le spectateur peut saisir d'un seul coup d'oeil et de façon simultanée, sur chacun des écrans, différents moments de l'action, perdant dans ce processus ses repères temporels et le fil de la narration. Comme le notait Marie-Jo

Lafontaine lors d'une entrevue effectuée en 1985⁴: "Quant on ralentit l'image, une intimité se crée avec l'objet [...] Symboliquement, il me semble que la séduction est toujours une mise à mort. Il en est de même pour la danseuse de flamenco. Elle s'offre au spectateur sans rien donner en retour. Elle a un air menaçant, provocateur. Elle provoque comme le matador. C'est le désir du public qui la pousse."

Dans les deux exemples que nous donnons ci-dessus, si différents par leur esprit et leurs enjeux, comment appréhender la théâtralité de la performance et son rapport à l'image qu'elle renvoie au spectateur?

Caractéristiques de la performance

1. la mise en situation

Ce qui frappe tout d'abord, dans la plupart des performances, et tout particulièrement dans celles qui sont décrites ici, c'est la mise en situation. On y a recours à certains éléments scéniques, importés là comme objets et non comme signes, et dont le déplacement est déjà porteur de sens. Ces objets sont mis en relation les uns avec les autres de façon à interagir d'abord entre eux, puis avec le performeur et enfin avec le spectateur. De cette interaction naît la dynamique de la performance. Ces objets sont rarement en représentation et ce n'est pas leur valeur symbolique qui en fait l'importance, mais plutôt l'action qui les intègre, car ces objets sont pris dans un faire qui leur donne sens tout comme il donne sens à toute la performance. Ainsi, dans **Rachel's Brain**, le chou-fleur est là comme renvoyant à lui-même et non à la catégorie chou-fleur. Il n'est pas signe d'autre chose. De même, dans la performance de Marie-Jo Lafontaine, la mise à mort du taureau, racontée en différé sur les multiples écrans, ne renvoie pas à une quelconque dénonciation des combats de taureau mais bien à l'image filmique elle-même, image qui est multipliée, désynchronisée au cours de la performance. Cette désynchronisation de l'image est le point essentiel de cette performance, avant même le décodage de la narration qui s'y déroule, car elle sollicite davantage le regard sur le mode de transfert de l'information (l'écran) et sa structure (redondance du film) que sur l'acte même qui est rapporté (la mort du taureau). Elle attire l'attention sur le fait qu'un film se déroule sous nos yeux et que ce film, le performeur en use comme d'un objet dont il joue. Le spectateur est mis d'emblée dans une position voyeuriste face à une action en procès (projection du film sur les écrans) et non en cours de présentation (corrida et flamenco).

C'est là une des premières caractéristiques de la performance que ce refus du signe au profit d'une manipulation des objets permettant le lien avec un réel immédiatement opératoire. Le performeur ne construit pas de signes, il fait. Il est dans l'action, et le sens émerge de la rencontre de tous ces faire. Ainsi Rachel Rosenthal, en se frappant le crâne, ne joue pas un personnage, pas plus qu'elle ne joue Rachel Rosenthal en train de se marteler la tête; son action est bien réelle, et il faut la prendre sans distance. La dénonciation est là dans la réalité de cette violence : violence du geste, violence du verbe, "I am a nobody". Toute la force de la performance est dans cette conviction qu'elle réussit à insuffler au spectateur. Non! elle ne joue pas. Nous sommes dans l'immédiateté de l'action! Nous sommes ici dans le domaine du sérieux. Rien n'est fictif. Les objets, les actions, les êtres, le temps lui-même sont réels et ils comptent.

La situation du performeur est donc donnée d'emblée. Seule l'action reste à découvrir, mais très vite elle sera prévisible. Le scénario, souvent minimal (**Barbie** de Lucile Mercile, **l'Échelle Williams** de Rober Racine), est mis en place depuis le début et une déconstruction s'installe où chaque geste, chaque objet, joue un rôle.

Il n'y a pas à proprement parler de surprise, tout juste une attente plus ou moins longue, curieuse, et des questions : "Que fait-il? pourquoi fait-il cela? que veut-il dire? jusqu'où pourra-t-il aller? combien de temps pourra-t-il tenir?". Et puis l'interrogation angoissée : "Pourquoi suis-je là? combien de temps vais-je patienter? qu'y-a-t-il vraiment à voir?".

Le mot important est ici "Voir". Tout dans la performance se passe au niveau du regard. Nous sommes dans le domaine du spéculaire (et non du spectaculaire) et de l'attente : attente de l'événement, attente d'être imprégné par les choses, attente qui permet aux sens d'entrer en activité, attente tout court que ça finisse. Le spectateur n'embarque pas ou rarement. Il ne se laisse pas prendre. Il n'y a pas d'effet cathartique comme au théâtre, même dans les moments d'extrême violence, parce qu'il n'y a pas de jeu à proprement parler, parce qu'il n'y a pas de corps ludique mais un corps sérieux expérimentant gravement dans le réel.

C'est que la performance en général, et la performance médiatique plus encore que la performance théâtrale, cherche à provoquer les sens, à opérer une dissolution des repères habituels (par rapport à

l'espace, au temps, au réel). Pour cela, elle installe le spectateur dans une certaine réceptivité. Or elle installe, elle ne construit pas. Et c'est précisément dans la mesure où cette réceptivité est une installation et non une construction qu'elle est condamnée le plus souvent à demeurer superficielle, puisqu'elle passe par les sens, donc par les sensations, et qu'elle se situe à fleur de peau. C'est là l'une des différences avec le théâtre. Là où le performeur voulait créer de l'événementiel, il n'a pu installer que du spéculaire.

2. le cadrage

Ceci nous amène à la deuxième caractéristique de la performance : le cadrage⁵ auquel elle soumet la scène. Le mot est impropre. Il n'y a pas de scène dans la performance mais des lieux. Dans la mesure donc où le lieu est préparé en vue d'une action, un cadrage spatial est imposé qui sollicite le regard du spectateur. Ce cadrage crée un espace qui appelle le regard, espace du spéculaire.

En créant un espace à soi, un lieu à soi, la performance crée en même temps l'espace de l'autre, le mien, celui du spectateur, et paradoxalement elle pose la base de toute théâtralité. Elle permet que l'altérité d'un sujet s'y inscrive. Elle crée un clivage spatial dont les limites, les franges, les marges se veulent aussi peu marquées que possible, aussi peu contraignantes que possible. En fait, cet espace, elle l'inscrit dans le réel et institue entre elle et lui une perméabilité que le théâtre, lui, n'autorise pas. C'est là où la performance s'écarte à nouveau du théâtre.

En effet, parce que diffus, et relevant du seul performeur qui y impose ses lois, l'espace de la performance autorise des contrevenants que ne permet pas le théâtre. Les tabous sont transgressés, les interdits renversés. Dans la mesure où le cadrage de la performance est moins net que celui de la scène, il autorise tout particulièrement la transgression d'une des lois les plus fondamentales au théâtre, une loi que j'appellerai la loi d'"exclusion de non retour". Cette loi, appliquée au théâtre, impose habituellement une réversibilité du temps et des événements qui s'oppose à toute mutilation ou mise à mort du sujet. Sont refusées comme n'appartenant plus au théâtre des scènes de morcellement du corps auquel certaines performances des années 60 ont fait appel: mutilation véritable sur la scène tout comme la mise à mort théâtralisée d'animaux sacrifiés (Hermann Nitsch) pour le "plaisir" du performeur. De telles scènes au théâtre rompent le

contrat tacite avec le spectateur. Celui d'assister à un acte de représentation inscrit dans une temporalité autre que celle du quotidien, où le temps est comme suspendu et, pour ainsi dire, réversible et qui impose à l'acteur un retour toujours possible à sa position de départ. Or, en attaquant son corps propre, le performeur détruit les conditions de l'altérité et fait surgir le réel là où le spectateur se croyait dans l'illusion et dans la représentation. En se mutilant, le performeur rejoint le réel, et son acte, en dehors des règles et des codes, ne peut plus être perçu comme signe, comme jeu. L'espace du théâtre s'en est trouvé dramatiquement modifié. Si la théâtralité de l'événement est toujours là, le théâtre, lui, ne peut qu'en être définitivement banni⁶.

Cette transgression revêtait autrefois la forme d'une atteinte au corps du performeur. Aujourd'hui, ces formes de mutilation quelque peu exhibitionnistes ont disparu. Elles ont été remplacées par une violence en différé que les diverses technologies importent sans distance sous le regard du spectateur: guerre, corrida, écrasement d'avion, destruction d'immeubles, pilonnage de villages, corps morts, démembrés, brûlés...

La technologie, et le recours à l'image qu'elle permet, autorise ainsi à poser le regard sur ce qui serait, en d'autres circonstances, obscène. Elle met face à face le spectateur et le réel, mais un réel qui ne peut plus se saisir qu'à travers diverses médiations, à travers tout un appareillage (vidéo, télévision, caméra...) où sa réalité même se perd au profit d'une technologie dont le spectateur saisit tout le pouvoir.

Dans ce transfert du réel vers la machine, la performance a perdu plus que le jeu de l'illusion. Elle a perdu son rapport au corps lui-même. Ce sera là la troisième caractéristique que nous étudierons.

3. l'importance du corps

Si l'importance du corps est toujours réaffirmée par la performance théâtrale, cette importance se perd toutefois dans la performance technologique, le corps du performeur cédant la place à un rapport plus cérébral entre son moi et la machine à laquelle il se mesure.

Dans les performances théâtrales, la force de ce corps est grande car il est mû par les affects, les désirs, la libido, les sensations du performeur. Or les corps des performeurs sont présents, entiers, uns.

Tout passe par eux. C'est sur leur seul mouvement que repose la dynamique de la représentation. Mais ces corps ne jouent pas, ils n'ont pas de double, pas de paradoxe. Ce ne sont pas des corps d'acteurs aux prises avec une altérité. Ils ne sont pas pris dans le jeu du not-me et du not-not me de l'acteur dont parle Richard Schechner⁷ à propos du comédien, à la fois acteur et personnage. Les corps des performeurs sont des corps de maîtrise qui filtrent le réel. C'est à travers eux que la performance a lieu; ils sont les moteurs indispensables de l'action. Car ces corps sur scène font, ils posent des actions, déplacent des choses, émettent de l'énergie, mais jamais ils ne s'impliquent au niveau des émotions. Ils filtrent le monde et projettent des images.

Mais ces corps ne sont pas insensibles, loin de là. Ils sont la mesure de toutes choses et peuvent être agressés. Orlan, performeuse française⁸, définissait la performance comme "le moment où le corps se met en situation d'être agressé". Cette définition paraît fort juste. La performance théâtrale a été à ses débuts, et continue d'être, quoique différemment, un lieu où le performeur se laisse marquer par les objets, par la matière, par les êtres, par les situations, par la société, par les événements, par les sensations, par les spectateurs, donc par toutes les formes que peut revêtir l'altérité. Cette altérité, il en assume le poids, il la prend sur lui, il l'expérimente, il l'analyse, la déconstruit et la renvoie comme forme artistique. C'est ainsi qu'il se met en état de vulnérabilité (Rober Racine sur son **Échelle Williams**; M. Abramovic, nue à la porte de la galerie; Servie Jansen (1981) derrière sa vitre qu'un spectateur excédé ira casser en le blessant légèrement).

Dans cette action, le performeur mesure ses limites et inscrit du corps sur les choses. Tout passe par le filtre de son corps à lui, de son regard, de sa mesure (c'est l'exemple d'Orlan, couchée sur les dalles d'un ancien cloître de Bénédictines datant du XVII^e siècle, qui mesure le Musée Saint-Pierre et en fait le tour en prenant son corps comme étalon).

Toute performance tourne ainsi autour du corps, le prenant comme sujet ou comme objet d'exploration; s'en servant comme d'un outil, et inscrivant l'humain sur les choses jusqu'aux limites du possible. C'est aussi l'exemple de Christo emballant à Paris le Pont Neuf; c'est celui d'Alberto Vidal s'enfermant au zoo et invitant le public à le regarder comme un animal bizarre au même titre que les ours ou les pingouins dans leurs cages; c'était déjà celui de Joseph Beuys à ses débuts, s'enfermant

dans une cage pendant plusieurs jours avec des coyotes; c'est aussi celui de Chris Burden risquant l'électrocution et emmenant les spectateurs volontaires dans ce voyage vers le danger.

Par delà l'anecdotique, la situation amusante, par delà le jeu avec le danger, le désir d'impliquer un public toujours impassible et toujours voyeur passif, par delà même le désir d'interroger à travers soi le rôle de l'art et celui du spectateur, par delà le désir de transgresser des tabous afin de les faire transgresser au public qui touche ainsi du doigt ses propres interdits, la performance apparaît comme l'art du moi, un art où s'exprime une très grande force d'énonciation, un MOI JE qui ramène tout à lui et filtre le monde. Moi je parle, je vois, je dis, je fais, je déplace, je mesure, je construis, je détruis, je produis et je produis du sens. Aussi le performeur ramène-t-il tout à lui. Il est donc le plus souvent seul.

Il parle de tout à travers lui, à travers ses actes, à travers l'installation qu'il a faite, la situation qu'il a agencée ou l'expérimentation qu'il tente. Abraham Moles parlait à ce propos de "narcissisme actif"⁹. Il y a dans la performance cet appel du regard de l'autre vers soi et soi seul.

C'est là que la performance théâtrale dérive loin du théâtre. Le performeur ne joue pas. Il est. Il est ce qu'il présente. Il n'est jamais un personnage. Il est toujours lui-même mais en situation. Il fabrique des signes bruts sans médiations. Nous sommes dans le domaine de l'un. Le performeur n'a pas de double. Il n'est le lieu d'aucune émotion. Il reste un regard qui observe, un toucher qui palpe, un geste qui fait. Autrement dit, il est sensation et non émotion. Il joue avec ses sens et non avec son cœur. Il refuse toute intériorité. Il est dans l'unicité de la matière, dans l'immédiateté du faire, dans l'urgence de l'expérience là où l'acteur est dans l'urgence d'un état.

Le performeur n'a pas d'états (ou alors il ne les projette pas). Il n'a pas d'intériorité. Il est tout en surface. Il fabrique et ne se laisse habiter par aucun autre. Toujours seul, il filtre le monde à travers lui. C'est de lui que part toute parole, tout geste. C'est à lui qu'elle fait retour. Et si, dans ce parcours, dans cette parole ou dans ce faire, il rencontre l'autre spectateur et l'altérité de son regard, sa démarche se spécularise, se théâtralise au point que ce regard y importe le théâtral là où il ne devrait enregistrer qu'un faire. C'est le regard du spectateur qui fait naître la théâtralité de la performance là où il n'y

avait que du spéculaire. L'art de la performance devrait donc se lire au premier degré.

À corps perdu

Cette tendance à la théâtralité, que l'on retrouve dans certaines performances, jointe à cette méfiance du performeur à l'égard du théâtre expliquent sans doute pourquoi, dans les performances vidéo, le corps a été phagocyté, absorbé, dévoré par la machine.

Plus proches du body art des années 70, les performances uniquement corporelles ont cédé la place à des performances plus technologiques. Et si la relation au corps subsiste quand même, elle n'a plus ni la même coloration, ni la même intensité. C'est que les enjeux ont eux-mêmes changé. Là où dans les années 70, les idéologies demeuraient fortes, là où l'art était engagé et là où le danger pour le performeur se mesurait en atteinte au corps menacé de mutilation et de mort - l'une des preuves de l'engagement du performeur et du sérieux de son art était ce jeu qu'il instituait avec le danger - le danger auquel se mesure le performeur d'aujourd'hui n'est plus le danger physique, mais ce qu'il serait possible d'appeler une violence douce (comme on parle des thérapies douces). Ce n'est plus son corps physique qui est menacé. Il ne risque ni la mutilation, ni la mort. Le danger pour lui est une disparition dans la matière, une dissolution dans le vide de la machine. Les enjeux en sont moins graves physiquement mais leurs effets en sont autrement plus dangereux.

Ce danger, le performeur le reconnaît et en use. Il le dénonce et est pourtant séduit par lui. Il utilise son corps pour le produire. Son corps devient lui-même machine à produire, manipulant les technologies médiatiques et se laissant manipuler par elles. De cette rencontre, le corps en émerge comme image et comme illusion, comme fragments et surface, sans épaisseur, sans risque.

Métaphore du monde dans lequel nous vivons, le performeur a perdu son corps au profit de la machine, d'une machine qui le hante et se substitue à lui. La machine est devenue son double, une machine qui lui renvoie son image comme étrangeté. Dans cette dissolution de lui-même, il a pourtant trouvé la maîtrise.

Car c'est lui qui manipule la machine et la fait exister; c'est là son paradoxe. Il joue avec la disso-

lution de son être propre au même titre qu'il joue avec la dissolution du réel. Évacuant les repères temporels et spatiaux, il leur substitue les repères d'une structure médiatique où ses sens sont sollicités et mis en déroute (cf. **A las cinco de la tarde**, Marie-Jo Lafontaine, 1984). Le réel lui-même s'est aboli. Seule subsiste pour le spectateur une impression synesthésique où sont appelées ses sensations, non ses émotions.

En effet, la machine incite à un investissement de l'ordre de la perception, non de l'ordre du désir ou de la libido. Les images se succèdent trop vite pour qu'une théâtralité s'installe. Le spéculaire l'emporte sur le théâtral. Il y a dans cet agencement des images véhiculées par la technique quelque chose de volontariste. Le performeur, même médiateur indispensable de cette structure, passe au second plan. Il est dépassé par le pouvoir d'évocation et d'accélération fabuleux de la machine dont il dispose. Il n'y a plus de limites à son pouvoir si ce n'est celles de son imagination. Il réussit à créer du réel¹⁰.

La performance apparaît ainsi comme un lieu où le performeur digère le réel et le réfléchit aux deux sens du terme (réflexion, reflet). Les repères temporels ont disparu au même titre que les repères spatiaux. Les gestes réels se sont substitués aux gestes appris, dénonçant ces derniers (cf. **Barbie** de Lucile Mercile, 1980). La performance a institué sa propre temporalité, ses propres images, définissant ce que Lyotard a appelé une "esthétique de la dispersion".

Face à ces images multiples, la question se pose: où s'arrête l'image et où commence le réel? où finit le réel et où commence le vrai de l'oeuvre artistique?

Notes

1. Parmi les critiques qui ont analysé la performance, on peut citer Rose Lee Goldberg, H. Besacier, G. Battcock, E. Almhoffer, A. Bronson, C. Pontbriand. Les livres qui existent sur le sujet sont tous faits de points de vue non théâtraux. Rares sont aussi les revues de théâtre qui se sont penchées sur le phénomène pour l'étudier. **The Drama Review** a répertorié des expériences; **Theatre Journal** a publié un article de Tim Murray sur le phénomène de la performance; **Performing Art Journal**, plus branché sur l'actualité, a été plus attentif à la question, mais ce sont les revues comme

- High Performance** et **Performance Journal** qui sont les principaux véhicules de l'information sur le sujet. En Europe, le silence est en revanche quasi total à l'exception de la tentative faite à Lyon par Orlan et Hubert Besacier qui ont organisé un symposium international d'art performance en 1979 et en ont publié les actes par la suite. **Don Estudis Scenicis**, publié par l'Institut de théâtre à Barcelone, a, pour sa part, fait paraître un numéro complet sur la performance, en avril 1988.
2. Voir le livre de Rose Lee Goldberg qui marque la généalogie de la performance, du surréalisme et du dadaïsme jusqu'à nos jours, en passant par le happening de Kaprow et les manifestations de Fluxus. L'origine reconnue de la performance est d'ordre pictural, sculptural, architectural, musical; elle est rarement, et pour ainsi dire jamais, d'ordre théâtral, comme si le théâtre était une forme de décadence qui guettait les arts plastiques. C'est ainsi que Rose Lee Goldberg ignore volontairement des performances théâtrales qui se rapprochent pourtant très nettement du théâtre : ainsi les **Éphémères** de Jodorowski, le délire baroque d'Arrabal, les spectacles de Bob Wilson ou, plus près de nous, les performances de Valère Novarina.
 3. "Art and Objecthood", dans **Minimal Art. A Critical Anthology** (sous la direction de Gregory Battcock), New York, E.P. Dutton, p. 136-142.
 4. **Art Press**, no 92, mai 1985.
 5. L'expression est d'Erving Goffman, **La Mise en scène de la vie quotidienne**, Paris, Minuit, 1973.
 6. Voir sur ce point J. Féral, "Théâtralité, recherche sur la spécificité du langage théâtral", dans **Poétique**, no 75, septembre 1988, p. 347-361.
 7. R. Schechner, **Essays on Performance Theory**, New York, Routledge, 1977.
 8. Organisatrice d'un symposium international sur la performance à Lyon en 1979 et 1981 et créatrice, en 1979, de l'Association Comportement, Environnement, Performance.
 9. **The Art of Performance**, Venise, New York University, Art Department, Palazzo Grassi, 1979. Il note aussi : "La performance du Body Art se situe dans l'univers des faibles densités : faible densité d'actes, faible densité de gestes, faible densité de réalisation. En cela, il déçoit à perpétuité comme une sorte de règle du jeu qu'il faut bien accepter. Le spectateur, celui qui vient là pour voir, n'y attend certainement pas la plénitude mais bien plutôt le jardin de cailloux ronds que contemple le bouddhiste zen. Il doit se donner la peine, et l'ascèse, de saisir les micro-éléments dans un relatif désert temporel ou le long aboutissement dans une performance ritualisée".
 10. Cf. J. Féral, "La Performance et les médias", paru dans **40 Ans de mise en scène 1945-1985**, Dundee, Éd. Claude Schumacher, Lochee Publications Ltd, 1986, p. 263-276.

POUR UNE PÉDAGOGIE DE L'INVISIBLE

la structuration des objets de concentration dans la formation de l'acteur

Larry TREMBLAY
Université du Québec à Montréal

1. Le jeu débute avec la différence

Toute formation d'acteur repose sur une pédagogie de l'altérité : prendre conscience du MOI pour mieux faire apparaître ce qu'il n'est pas : l'AUTRE. Toute formation d'acteur vise, en fait, la transformation. Les jeunes acteurs n'offrent souvent qu'eux-mêmes. Et s'ils se travestissent, ils proposent des caricatures qui flottent autour d'eux comme des vêtements trop grands. Ils sont piégés par ce paradoxe : être l'autre tout en étant soi-même. Comme si l'acteur ne pouvait "composer" un personnage que lorsqu'il est au plus près de lui-même. Comme si la plus grande intériorité débouchait sur la plus grande extériorité. Comment peut-on prétendre devenir un autre au plus profond de soi-même? La pédagogie de l'acteur repose sur des sables mouvants : métaphysiques. Car il n'est question que de l'être. Et du non-être. Et d'objets : l'ego, le vrai, le faux, le miroir, le reflet. Comment alors l'étudiant peut-il vraiment "apprendre" à jouer? À se transformer? À posséder le public tout en se perdant lui-même?

2. Martha et Georges

Imaginons ceci : nous sommes dans une classe de jeu. Une dizaine d'étudiants qui terminent leur réchauffement. Le pédagogue les interrompt. Il annonce le thème du cours : l'altération. Il demande à Pierre et Michèle de se lever. Il s'adresse d'abord à Michèle : "Ton personnage a une dizaine d'années de plus que toi. Elle approche donc la trentaine. Elle s'appelle Martha. Elle se déteste. Déteste son nom. Sa peau. Ses cheveux. Elle a déjà souffert d'eczéma. Tout comme sa mère. Elle est née à Montréal, à Rosemont. Son père était mécanicien. Elle le trouvait toujours sale. Elle est présentement enceinte : 8 mois. Elle vient de quitter son emploi pour se consacrer à sa grossesse. Elle travaillait comme téléphoniste.

Toute la journée à répondre : May I help you puis-je vous aider? Elle a aussi quitté la cigarette. Pour l'enfant. Et bien d'autres choses. En fait, Martha est très anxieuse. Cruellement angoissée. Presque paniquée. Elle ne cesse de faire des cauchemars. Toujours les mêmes : visions d'enfants difformes, hydrocéphales, bébés bleus étranglés par leur cordon. Elle lutte toute la journée contre cette idée : mettre au monde un enfant infirme". Et puis le pédagogue se tourne vers Pierre : "Ton personnage a aussi une dizaine d'années de plus que toi. Il s'appelle George. Il y a cinq ans, il a quitté sa Gaspésie natale où il était chômeur. Il est maintenant "waiter" dans un bar de la rue Saint-Denis. Là même où un soir il a rencontré pour la première fois Martha. George est alcoolique. Il passe sa journée à essayer d'oublier. Lui-même. Martha. Sa vie. La leur. Il déteste le couple qu'ils ont fini par former. Depuis que Martha est enceinte, tout est devenu insupportable. Il a pris en horreur sa femme. Il s'est toujours opposé à la naissance de l'enfant. L'erreur de sa vie. Après Martha. L'enfant, pour George, est devenu le symbole de son échec. Alors il boit de plus en plus. Et rentre le plus tard possible à la maison. Voilà". Il y a un grand silence dans la classe. Comme si on venait d'assister à un drame. Puis le pédagogue s'adresse de nouveau aux deux étudiants interrogatifs : "Et pour finir, la situation. C'est un vendredi soir. Il est minuit. Martha vient d'écouter la télévision huit heures d'affilée. Elle se sent particulièrement angoissée. Elle avait demandé à George de rentrer dès son travail terminé. Au cas où. Il aurait dû être là depuis deux heures déjà. Elle a appelé à son travail. Il était déjà parti. Mensonge. George arrive enfin. Ils ont une discussion. George éclate, déverse sa haine. Son dégoût. Ils se querellent, en viennent aux mains. Martha hurle. Est prise de douleurs, de contractions. George la regarde, l'observe. Il ne sait plus quoi faire. Il pense à l'enfant qu'il ne veut pas. Qui est là, sous ses yeux, à essayer

de venir au monde. Il lui vient des idées d'assassin. Il les chasse. Martha demande de l'aide. La scène se termine ici : au cœur de l'indécision de George". Le pédagogue se tait. Autre silence. Les deux étudiants semblent réfléchir, puis se mettent à poser des questions. Le pédagogue les interrompt : "Vous avez 30 secondes pour vous concentrer". Autre silence suivi du "Commencez!" du pédagogue.

3. Michèle et Pierre

Glissons-nous maintenant dans la peau de Michèle. Imaginons qu'elle soit une étudiante brillante. Dans sa deuxième année. Elle a eu le temps de lire et comprendre **la Formation de l'acteur et la Construction du personnage** de Stanislavski. Elle peut faire l'analyse actantielle d'une scène des "Trois Soeurs". Elle a entendu parler d'Artaud, de Grotowski. Pas encore de Barba. Elle a écouté attentivement la description de Martha faite par le pédagogue. Et voilà que celui-ci annonce qu'elle a 30 secondes pour se concentrer. MAIS SUR QUOI? Le mur qui lui fait face? Sa respiration? Le fait que Martha soit enceinte? Qu'il soit minuit? Michèle se retrouve soudain au centre d'un tourbillon de choix, d'images, d'informations qui la paralyse. Si toute conscience est conscience de quelque chose (credo de la phénoménologie), il faut bien admettre que toute concentration a un objet. Et le problème de Michèle, étudiante en art dramatique, est, ici, de trouver son objet de concentration, celui qui l'amènera à être ce qu'elle n'est pas : à Martha.

Imaginons maintenant que Michèle soit plus que brillante et qu'elle possède les capacités d'un ordinateur lui permettant d'analyser en moins d'une seconde (soit juste avant de commencer à jouer) les données du personnage "Martha". Elle pourra ainsi faire apparaître sur l'écran lumineux de son imaginaire un tableau répartissant les caractéristiques qui composent "Martha" : données sociologiques, physiologiques, psychologiques... Imaginons encore (osons) et pourvoyons l'ordinateur de capacités d'interprétation qui permettent l'esquisse d'une psychanalyse. Michèle aura alors devant elle, alignés, toute une série d'objets de concentration reliés au portrait-robot (mieux encore : à l'hologramme) de son personnage. Devra-t-elle se concentrer sur l'auto-dépréciation de Martha : tendance suicidaire, rejet du corps? Ou sur la haine de sa mère (qui lui a refilé son eczéma, peau torturée, symbole de son ostracisme et de sa dévaluation tout autant que de sa souffrance)? Mais, concrètement, comment Michèle peut-elle se concentrer sur un objet aussi

pernicieux qu'une tendance? Ne devrait-elle pas plutôt oublier le passé du personnage pour miser sur son présent : sur le ventre rebondi, symbole de vie? Donc : mal de reins, courbure du dos, démarche traînante, souffle court.

On le constate aisément, si jouer demande de se concentrer, construire un personnage exige de déterminer la série d'objets de concentration qui le dessineront et animeront, point par point, dans l'espace. Mais revenons à notre classe de jeu. Prenons la scène au moment où le personnage de Pierre, George, emporté par une colère qu'il couvait depuis longtemps, éclate au visage d'une Martha pitoyable. Soudainement le jeu de Pierre, jusqu'à maintenant plutôt terne, gauche, hésitant, devient féroce et convaincant. Les injures dont il assomme sa partenaire s'extirpent de lui comme autant d'armes imprévues : flèches, couteaux, balles, assiettes. Les douleurs de Martha deviennent de plus en plus crédibles et lorsque enfin George, au comble du dégoût, la jette par terre, un silence ému emplit la classe qui s'est figée. On entend alors, presque étouffés, les pleurs de Martha qui protège son ventre. George, debout, idiot comme un gros meuble déplacé, la contemple, une vague de regrets lui montant aux yeux. Le pédagogue alors, d'une voix où toute émotion a été éliminée, dit simplement : "Reprenez la scène de la querelle". La classe, du coup, remue, s'étire. Michèle se relève péniblement. Pierre se frotte les yeux. Le pédagogue lance de nouveau son "Commencez!". La scène est donc reprise mais, cette fois-ci, ne possède plus aucun impact. Elle est même ridicule et tous, dans la classe, retiennent un rire lorsque Martha se retrouve au plancher. Michèle et Pierre n'attendent pas le signal du pédagogue et décident d'interrompre l'exercice en tournant vers la classe leur visage déçu. Que s'est-il passé? Est-ce à dire que Pierre et Michèle ont été incapables, cette fois-ci, de faire "apparaître" Martha et George? Pourtant, il faut l'admettre, leur personnage était à peine esquissé lors du premier essai. Si les objets émotifs de concentration correspondaient parfois à ceux de leur personnage (surtout lors de l'affrontement final), les objets qui concernaient leur caractérisation physique n'étaient pas suffisamment maîtrisés et intégrés. L'accent jeannois de Michèle (surtout les t et d qu'elle prononce ts et ds) se faufilait comme un fil coloré dans la bouche d'une Martha typiquement montréalaise. Et la diction trop bien travaillée de Pierre donnait une voix "radiophonique" à l'ex-chômeur de Gaspé. Tout comme leur attitude générale ne rendait pas compte de l'âge de leur personnage. Bref, l'altération (thème annoncé par le pédagogue

au début du cours) n'a été atteinte que d'une façon fluctuante comme si le personnage avait été un noyé remontant à la surface au gré des vagues (l'émotion). Et lors de la reprise, cette esquisse n'est devenue qu'un tracé glacé où l'idée même du personnage a empêché son apparition. La classe n'a pas ressenti alors le drame d'un couple "au bord du gouffre" mais la difficulté d'être acteur, d'apprendre à l'être. Au lieu de la colère d'un George écumant, elle a assisté à la recherche toute cérébrale d'un Pierre préoccupé à retrouver les mêmes mots, phrases, intonations de sa première improvisation. Tout comme elle a assisté au jeu lourd d'une Michèle, pratiquement empesée dans sa pose de femme enceinte, attendant visiblement le moment où son partenaire la projetterait au sol.

4. Réduction et structuration des objets de concentration

On pourrait presque dire que l'unité minimale du jeu de l'acteur est l'objet de concentration. La partition qu'il a à jouer se compose d'une série d'objets sur lesquels il porte successivement sa concentration. Le jeu se profile donc sur un axe horizontal qui dessine l'itinéraire de la concentration. L'acteur ne peut, en effet, porter son attention simultanément sur deux objets. Il doit nécessairement passer d'un objet à l'autre. La scène décrite plus haut (le rapport Michèle/Martha) et Pierre/Georges) a été "choisie" pour ses difficultés afin de mieux faire ressortir les problèmes inhérents au jeu et à la construction du personnage. Car le contexte de l'improvisation, s'il confère beaucoup de spontanéité au jeu, ne donne pas en général le temps nécessaire pour structurer d'une façon organique et logique les objets de concentration entre eux. Soit que la structure idiosyncrasique de l'acteur entre en conflit avec celle du personnage (ex. : les ts de Michèle), soit que l'altération proposée demeure mécanique. Ainsi la description des personnages faite par le pédagogue, volontairement complexe, plaçait l'acteur au cœur de la problématique du jeu. Car si l'analyse multiplie les objets et les sous-objets, la performance scénique nécessite leur réduction. Plus un jeu est complexe, plus la réduction des objets doit être grande permettant ainsi à la concentration d'être à son maximum. Toutefois une bonne concentration n'est pas le garant d'un bon jeu. Car la difficulté de l'acteur, outre celle de contrôler la fluctuation de son "pouvoir" de concentration, est de choisir les objets qui concerneront directement le personnage et la situation qu'il aura à jouer. Très souvent des objets "inadéquats" court-circuitent le pointillé fictif qui compose, sur l'axe horizontal, le personnage. Le pédagogue qui observe une scène

doit sans cesse garder à l'esprit cette question : que fait réellement l'acteur? Ou autrement : sur quoi l'acteur se concentre-t-il réellement? Il doit pouvoir suivre "objet par objet" le faisceau de concentration de l'acteur afin de détecter ceux qui ne relèvent pas de la partition.

Pour l'acteur en formation, beaucoup d'objets inadéquats proviennent du contexte extra-fictionnel de son apprentissage. Les cours de voix, de diction, de mime, etc., l'amènent à porter sa concentration sur des objets précis : "faire descendre la respiration", "placer la voix dans le masque", "utiliser les muscles du dos", "répartir le poids du corps", "ouvrir le larynx", etc. Tant que ces objets techniques de la formation ne sont pas intégrés, ils sont susceptibles d'accaparer l'acteur lorsqu'il joue et de s'immiscer dans la chaîne des objets fictifs et fictionnels. L'acteur peut "jouer" sa diction (Pierre se concentrant sur un "bien-dire" plutôt que sur l'accent gaspésien de George), sa gamme gestuelle, sa pose de voix, sa recherche d'équilibre ou de déséquilibre. Il est donc essentiel pour l'acteur que les objets techniques de sa formation ne glissent pas sur l'axe horizontal du jeu mais passent par l'axe vertical qui le croise sans cesse. Cet axe vertical, formé par l'empilement d'objets qui ont déjà "eu lieu", doit permettre à l'acteur de rendre visibles uniquement les objets de la partition qui "ont lieu" maintenant. Toute construction de personnage nécessite de même l'élaboration d'un autre axe vertical qui intègre progressivement les objets de la partition textuelle et scénique. Un acteur non suffisamment préparé "jouera" la mémorisation de son texte plutôt que son sous-texte. Pierre, lors de la reprise de la scène, avait comme objet de concentration "se rappeler de ce que j'ai fait". La classe avait la sensation de le voir penser. Plongé dans une entreprise cérébrale de remémoration, Pierre ne pouvait par conséquent exprimer la colère de George. Il n'en donnait que les traits d'un masque. Son action véritable ne s'installait pas dans l'espace fictionnel mais dans celui hic et nunc de la classe. Pierre nous montrait Pierre essayant de refaire ce que Pierre avait fait lorsqu'il avait voulu faire Georges. L'axe vertical des objets de concentration, au lieu de croiser l'axe horizontal, l'avait tout simplement remplacé.

L'inadéquation des objets relève aussi de leur ordonnance. L'acteur fait ainsi l'erreur de placer un objet qui est lié à l'effet avant celui qui est lié à sa cause. Il portera sa concentration sur le texte (effet) plutôt que sur le sous-texte (cause). L'acteur récitera alors plutôt que de parler. Voulant exprimer la force, il portera sa concentration sur sa voix (effet)

plutôt que sur son diaphragme (cause). Il ne réussira alors qu'à forcer sa voix. Voulant exprimer un état émotif, il portera sa concentration sur une mimique (effet) plutôt que sur une énergie localisée (cause). La tête devancera alors le corps. L'acteur doit donc apprendre aussi à "prioriser" les objets de sa partition afin que leur organisation soit la plus économique et dynamique possible.

5. Les objets prioritaires

On pourrait décrire ainsi les étapes de la construction du personnage:

- 1) recherche théorique des objets par l'analyse (complexification);
- 2) réduction pratique des objets par le jeu (simplification);
- 3) structuration des objets entre eux et avec ceux des autres systèmes de signes de la représentation (partition).

On l'a vu, la difficulté de l'acteur vient du fait que pour chaque rôle abordé une quasi-infinité d'objets se présente à lui. À l'inverse de l'acteur oriental dont la formation inclut les objets de la partition, l'acteur occidental doit nécessairement traverser une phase d'essais et erreurs où il procède alors par substitutions d'objets. Une pédagogie de l'altérité aurait donc intérêt à fournir à l'acteur une "systématisation" des objets de concentration. À lui proposer une pratique des objets "prioritaires". Mon expérience de l'enseignement et du jeu ainsi que ma formation en kathakali m'ont amené, depuis quelques années, à m'intéresser aux conditions d'altération de l'idiosyncrasie de l'acteur. Il m'est apparu qu'une altération véritable reposait avant tout sur un déplacement d'énergie. Et qu'il fallait donc amener l'étudiant à devenir conscient de l'énergie qu'il "est" afin qu'il puisse apprendre à la mobiliser, la canaliser, la propulser. En fait, j'ai pu constater que si l'étudiant apprenait à altérer sa structure énergétique, il lui était alors beaucoup plus facile d'émettre une émotion et de donner à ses gestes un impact réel. Il fallait ainsi développer chez lui le réflexe de choisir avant tout comme objet de concentration, non l'émotion, non le geste, non le mot, mais l'énergie. Bref, un rôle nécessite aussi une partition énergétique et celle-ci doit, dans l'exécution, précéder les partitions émotive, gestuelle et textuelle. Mais comment amener l'étudiant à déplacer cette énergie en lui afin qu'il puisse construire cette partition? Et comment peut-il apprendre à exécuter ces déplacements d'une façon précise et suffisamment rapide pour ne pas nuire au rythme du jeu?

6. Technique d'altération énergétique

S'il y a lieu d'insister sur une pédagogie de l'altérité en parlant de la formation de l'acteur, une pédagogie de l'énergie en tant que transmission d'une technique d'altération semble devenir nécessaire. J'ai élaboré une approche pratique de cette technique en me basant sur la latéralisation du corps. Car il est généralement plus facile pour l'étudiant de choisir comme objet de concentration l'un de ses hémicorps plutôt que son corps. Ainsi en se concentrant, après un certain type de réchauffement, sur son hémicorps droit, l'étudiant crée un déséquilibre énergétique. Tout se passe comme si l'hémicorps droit avait accueilli dans les limites de son contour la capacité énergétique de la totalité du corps. Le fait qu'il se soit "transporté" à sa droite, qu'il se soit "déplacé intérieurement", qu'il "occupe un espace deux fois plus petit que lui-même", amène l'étudiant à se ressentir comme énergie. À brûler dans l'espace l'être qu'il est. Et ce grésillement est avant tout présence. Présence à soi-même. Mais pour l'observateur cette altération énergétique est reçue comme "présence de l'autre en soi-même". L'acteur devient habité, envahi, prêt à jouer au sens exact où Eugenio Barba définit la pré-expressivité.

La technique d'altération énergétique propose ainsi à l'étudiant une pratique systématisée des objets latéraux corporels. Une fois maîtrisé, le travail sur les hémicorps se subdivise en d'autres unités corporelles. L'étudiant apprend alors à réduire l'objet de concentration : ainsi de l'hémicorps gauche il passe à la partie gauche du visage. Il peut ensuite créer des unités plus difficiles basées sur des diagonales : ainsi il s'exerce à relier énergétiquement la partie gauche de son visage avec la partie droite de son torse. L'objet corporel qui en résultera construira une nouvelle origine (un nouveau lieu) pour installer une composante importante du personnage ou pour projeter avec précision un état émotionnel. L'altération du corps invisible de l'acteur précède, par conséquent, la transformation de son corps visible. Le fonctionnement binaire du corps d'énergie (l'énergie passe, ne passe pas) précède le fonctionnement exponentiel du corps signifiant et performant. L'invisible est simple, le visible complexe.

Après un certain temps, l'étudiant contrôle un ensemble réduit d'objets corporels latéraux. Il est alors en mesure de modifier la qualité de son travail en se concentrant sur des vecteurs ou des images. Il s'exerce à projeter l'énergie d'une façon ascendante et descendante, puis d'une façon excentrique (rayon-

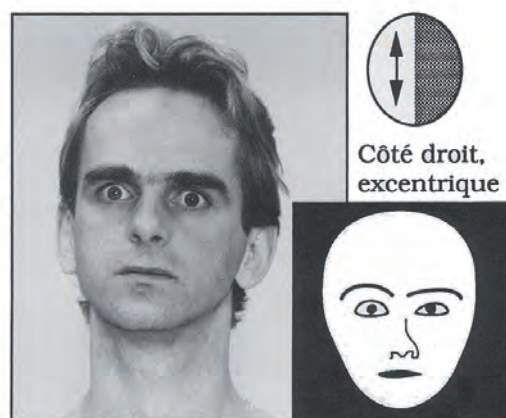
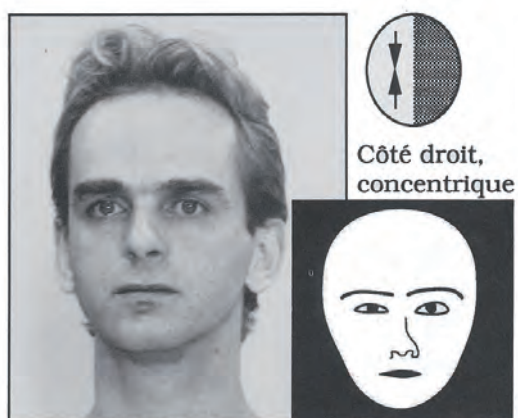
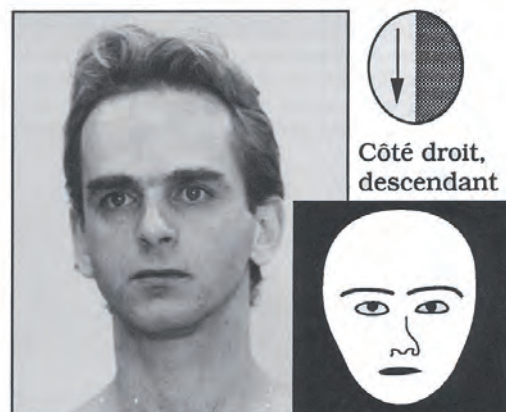
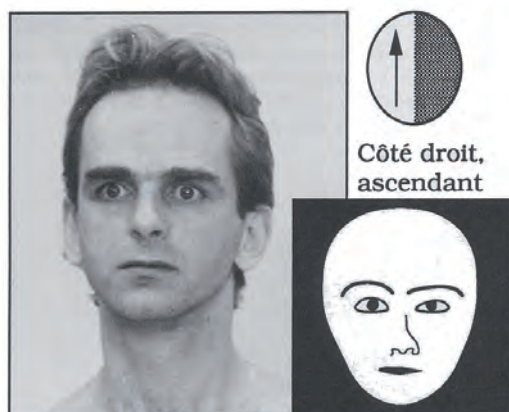
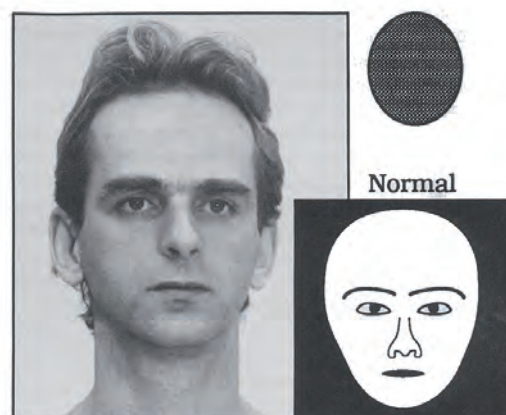
nement) et concentrique (repliement). Il s'exerce de même à déplacer l'énergie sur la partie antérieure et postérieure de son corps créant de nouveaux objets corporels. L'étudiant élabore progressivement une gymnastique de l'énergie dont les mouvements s'accomplissent dans l'invisible et préparent ceux qui seront perçus par le biais des autres partitions (émotives, gestuelles, etc.). Il doit ainsi mettre en pratique cette "priorisation" des objets de concentration. À titre d'exemple, l'objet "joie" sera précédé de l'objet "énergie ascendante" et suivi de l'objet "lever les bras en l'air". L'étudiant apprend de cette façon à s'altérer avant d'exprimer.

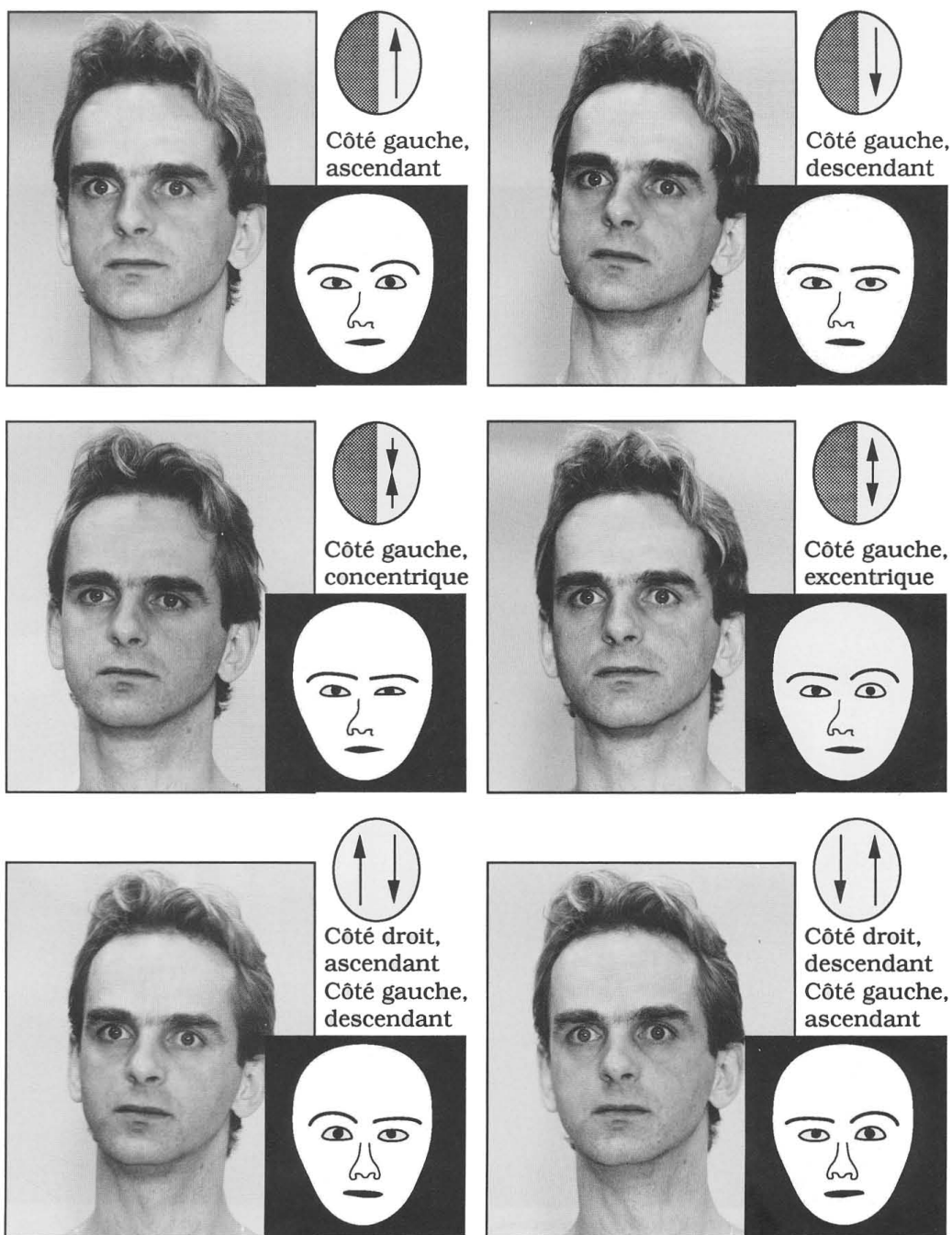
7. Les traces de l'énergie

La série de photographies qui suit cet article donne un exemple du travail de latéralisation et d'altération énergétique. Il ne s'agit pas, ici, de proposer à l'observateur un travail de décodage ou d'installer un système d'équivalence qui permettrait de traduire tel objet énergétique par telle mimique et celle-ci par tel état émotionnel. Le travail d'alté-

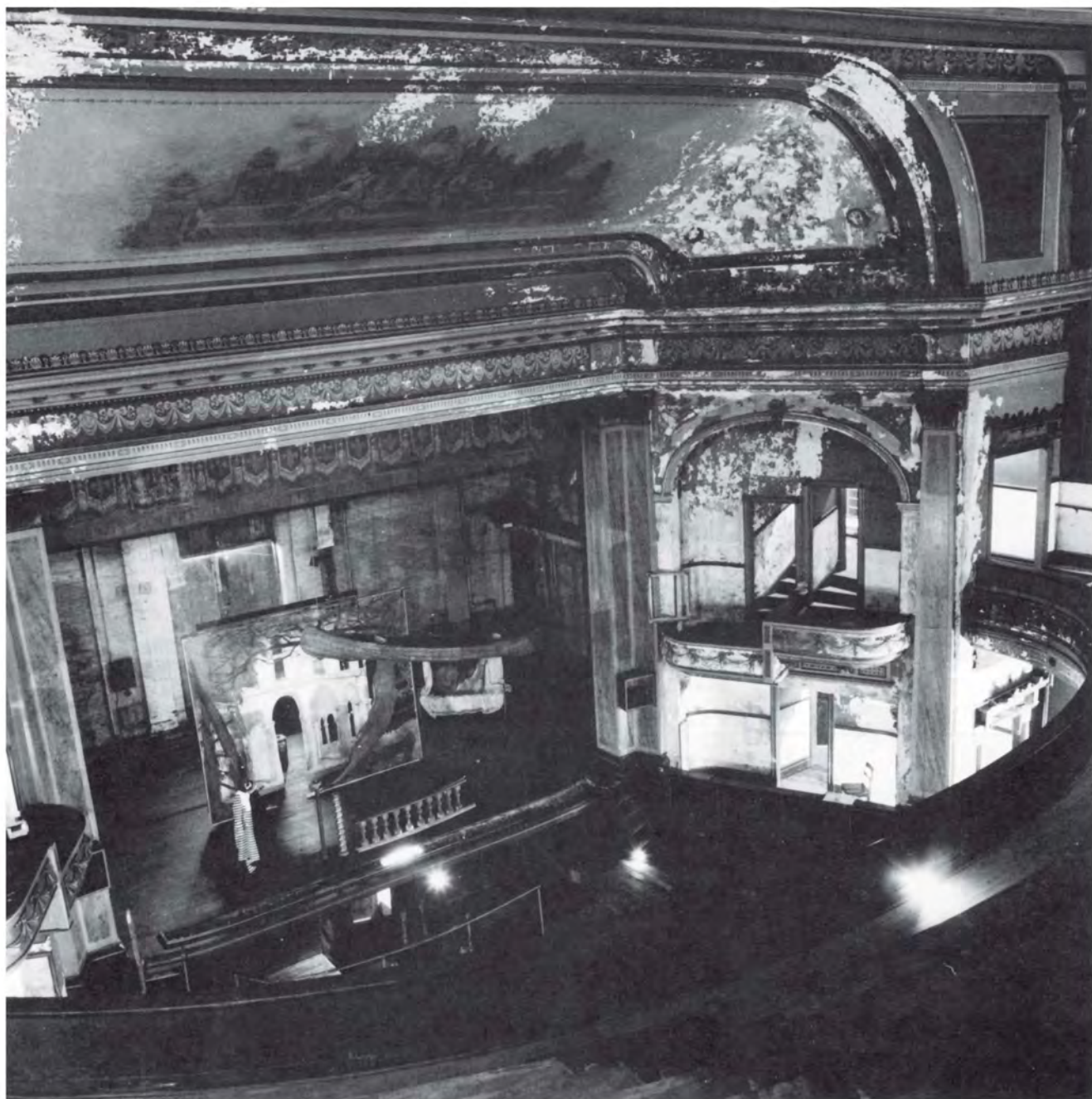
ration appartient à l'acteur et s'inscrit à l'intérieur de son propre fonctionnement énergétique, de ses caractéristiques morphopsychologiques et de son système personnel d'associations. Aussi ces photographies relèvent uniquement de la partition énergétique et, donc, n'expriment "rien" si ce n'est les altérations provoquées par le travail de la concentration. En général, la photographie "capte" la présence de l'acteur par le biais d'une exaltation émotionnelle ou d'une performance physique. Elle exprime le résultat d'un processus. La série proposée ici tente au contraire de montrer l'origine du résultat. Un peu comme si la photographie fonctionnait comme un palimpseste et qu'il était possible de détacher l'une après l'autre les couches successives qui la composent pour régresser jusqu'à l'origine et s'approcher de l'invisible. Ces photographies se situent donc avant la signifiante. Les pictogrammes qui les accompagnent constituent un parcours de relais pour l'œil afin qu'il puisse avec plus de facilité cerner l'objet de concentration et suivre le chemin de l'énergie. Il faut aussi noter que les indications "côté droit" et "côté gauche" réfèrent à la position de l'acteur et non à celle de l'observateur.

Technique d'altération énergétique





Acteur : Gyslain Filion
Photographe : Marie-Christine Simard



*La Donna delinquenta, les Petites filles aux allumettes, Théâtre Corona, Montréal.
Photo Marick Boudreau*

UN MIROIR ÉTRANGE

à propos de *Feliütés* / fragments

Erzsébet GAÁL
Budapest

*Erzsébet GAÁL est comédienne, metteur en scène et écrivain. Elle est attachée au théâtre Zsigmond Móricz de Nyíregyháza. Elle travaille aussi à Budapest, avec le Gödöllői Studio, où elle a monté, en 1985, **Feliütés**.*

*

Il semble que depuis quelque temps l'on soit convaincu de considérer sa vie et celle des autres comme un spectacle théâtral.

Dans ce Spectacle-Vie, l'homme s'est qualifié en tant qu'artiste de la métamorphose et joue des rôles inventés par lui ou par d'autres, rôles qui servent à émousser ses sentiments, à lui donner belle apparence et à augmenter jusqu'à la stridence son pouvoir de communication.

Pour ce Spectacle-Vie, les spectateurs de l'artiste de la métamorphose se recrutent, bon gré mal gré, parmi les membres de sa propre famille. Mais en dépit de cela, leur relation par rapport aux spectacles qui se déroulent devant et autour d'eux ne dépasse jamais la compétence de l'observateur contemplatif.

Comme l'homme est obligé de s'instruire dans l'art de la métamorphose - c'est une exigence indispensable à notre époque pour rester vivant - la question se pose : est-ce que le théâtre comme genre n'a pas gagné pour toujours une autre qualité?

Puisque l'homme se voyait contraint d'apprendre tous les trucs de ce métier et qu'il tirait le théâtre vers lui, l'exaltant ou l'abaissant, en tout cas l'intégrant définitivement dans sa vie quotidienne, il rejeta alors instinctivement la condition privilégiée du théâtre comme art.

*

L'opinion générale qui considère aujourd'hui le spectacle imitant le plus fidèlement la réalité comme le spectacle le plus efficace tend à cacher que l'homme, dans l'espace ainsi désigné aux regards, n'est pas quelqu'un qui fait le métier d'acteur, mais quelqu'un comme vous et moi : on pourrait venir ensemble de la rue. C'est ce qui explique que je veuille aller voir moi-même du côté de l'espace marqué ainsi, moi qui suis devenue une "artiste de la métamorphose".

*

Cette forme d'art

- qui oubliait sa fonction fondamentale d'être, en opposition aux autres formes d'art, l'art du Moment, de l'Ici et du Maintenant, jamais celui du passé ou du futur;

- qui en revanche construisait, avec des murs solides, un symbole parfait de l'oubli;
- qui au centre de la place publique s'enfermait, préférait à Tous Quelques-uns et enlevait pour toujours au divertissement et au spectacle l'obligation de mettre en rapport d'équilibre les niveaux spirituels de ce Tous et des Quelques-uns.

*

Le plateau nu - partie du théâtre dite indispensable -, d'où le Temps, le Texte et l'Histoire sont exclus ces derniers temps, nous inspire l'envie d'affronter le Néant qui est resté là.

*

Un des traits de la vie quotidienne, c'est qu'elle est un ensemble de superflus et qu'il n'y a pas de différence de qualité dans la foule des choses, le Temps objectif n'existant plus, qui pourrait les différencier.

Si on conteste ou met en doute toutes les valeurs, toutes les définitions qui pourraient servir de référence, alors, dans un temps interne et subjectif, on ne peut accepter que le soi-définissant comme référence.

*

Si l'histoire n'existe plus, qui pourrait déterminer les relations de cause à effet, si la parole n'existe plus, qui trace les limites entre début et fin, passé et futur, il reste cependant encore quelque chose de présent, déterminé par le temps subjectif, à la mesure de la capacité de vivre de l'individu.

Si on accepte le présent comme valeur unique de l'homme d'aujourd'hui, c'est-à-dire le fait qu'il ne peut comprendre et rejoindre les autres que pourvu qu'il vît au moment présent, alors un des moyens possibles pour exprimer cela peut être la recherche de moments de fixité suivis de la bascule dans le moment suivant, ce que l'on pourrait appeler la stylisation exacerbée.

*

Si on ne peut vivre situations et impressions que dans un temps subjectif et si on fixe ce qui est vécu dans un mouvement, dans un geste, dans une image ou dans un symbole familier, alors il est bien possible que l'on crée les mythes de la culture quotidienne, dotés de la même signification pour tout le monde et dont on a hérité sans qu'on s'en soit aperçu. Cette image saisie en un geste nous transmet alors un aspect de l'univers qu'on a pu vivre et que l'on comprend, une empreinte de l'univers sur l'homme conforme à la personnalité et à la capacité de saisie du spectateur.

En théorie, ces images vécues et montrées par un individu unique commencent à se ressembler en créant un système de signes communs. C'est très proche de la "cuvette de plastique" de Pilinszky, mais c'est symbolisé encore plus justement par le restaurant self-service qui dit mieux ce que sont les relations humaines.

*

Il est probable que ce système ordinaire de symboles ne veuille pas communiquer; il ne veut qu'exprimer et réunir ses éléments en un langage produit par la vie quotidienne, qu'essayer de se former par mouvements fixes, en cherchant la présence stylisée. Ce système de signes peut être attrapé n'importe où dans son déroulement puisqu'il enlace notre vie. La présence stylisée, ce n'est que l'arrêt et l'agrandissement du geste employé tous les jours; elle rend esthétique le général et rend possible le spectacle "poétique" dans l'espace, spectacle que l'on rencontre partout, mais qui est plus dérangent dans un espace délimité que dans son cadre naturel.

*

S'il montre dans un espace artificiel sa personnalité privée, l'homme peut, puisqu'il n'est pas aux prises avec la réalité, se permettre d'être "qui il est". Dans sa vie, il est contraint de jouer des rôles et de mettre des masques; dans un espace inventé, il peut s'identifier à lui-même, il peut montrer en toute franchise de quoi seulement il est capable, il peut rendre compte de ses gestes quotidiens de mise à nu, de sa présence privée. Bien sûr c'est un miroir étrange qui naît de telle sorte, un miroir qui montre que le seul endroit où l'homme est lui-même, c'est sur un plateau nu.

*

La stylisation exacerbée est une forme où ce n'est que l'aspect de la vie quotidienne et les clichés qui peuvent se dire à propos de l'homme et de ses relations. Elle ne vise pas la profondeur; elle suraccentue la réalité, qu'elle construit franchement, qu'elle montre chorégraphiée plutôt que vécue.

Dans cette forme théâtrale, l'homme n'est pas transformé, il est condamné à la règle du self-service, il n'est capable que d'oser montrer aux autres sa personnalité privée. Dans une immobilité recherchée, il fixe le seul vrai geste dont il soit capable à ce moment-là : les variations ordinaires sur l'incapacité qui est au cœur de sa vie, entre être (présence privée) et image (présence stylisée).

*

Le passage qui conduit, par une détente, du mouvement fixé aux manifestations de la présence privée n'est pas un processus : le déplacement est à peine perceptible et il reste à l'intérieur d'un cercle. C'est comme un chronomètre dont les aiguilles parcourent lentement le pourtour du cercle sans pouvoir jamais se détacher du cadran. Le mouvement fixé n'est que la concentration d'une pose. Il montre que l'homme n'est vrai qu'en l'état qui se fixe à ce moment et qui va basculer le moment suivant. Il montre que l'homme ne peut vivre que ce moment transitoire entre les deux présences.

*Traduit du hongrois par Gábor Dióssi
revu par Rodrigue Villeneuve*

IMPRESSIONS SUR IMPRESSIONS PHOTOGRAPHIQUES

entretien avec Robert LEPAGE



Propos recueillis par Philippe SOLDEVILA
Université Laval

*Philippe Soldevila a demandé à Robert Lepage, metteur en scène de la **Trilogie des Dragons**, de commenter quelques photos de son spectacle*.*

Photo 1 Marie Gignac, sur la cabane, écrit à la machine. Pendant ce temps-là, Marie Michaud, collée sur la cabane, se fait radiographier. Les deux sont dans des lieux différents. L'une est à Québec, l'autre à Toronto. Ça se passe en 1955. C'est une de mes photos préférées de la **Trilogie des Dragons** même si ce n'est pas la plus belle. Je trouve qu'elle saisit bien l'esprit de cette deuxième partie du "Dragon Rouge" qui a été une expérience extrêmement risquée dans l'élaboration de la version de "six heures" de la pièce. On a fait la version d'une heure et demie, puis celle de trois heures... et quand on est arrivé à la version de six heures, on avait à insérer de nouvelles scènes à travers celles déjà établies et expérimentées devant le public. C'était bien sûr un risque, mais dans le cas de la partie intitulée le "Dragon Rouge", on a décidé de la laisser telle quelle et de lui rajouter une deuxième époque. C'était comme si on inventait un autre "Dragon", un quatrième. Ça a été très difficile parce qu'il s'agissait d'une toute nouvelle histoire. Pour moi c'était le gros défi des "six heures". Ça demandait aussi de parler d'une époque étrange pour nous.: celle où tous les participants - ou presque - sont nés : entre 1955 et 1960. Il fallait parler de nos parents à l'époque où ils avaient l'âge qu'on avait quand on a créé la **Trilogie**. Ça nous a été très difficile d'aborder le sujet et le concept. Je me souviens qu'en cours de travail, on appelait ça "la Grosse Pizza". Dans tous les autres "Dragons", les scènes naissaient les unes des autres, comme une séquence en appelle une autre au cinéma. Mais ici notre concept de "Grosse Pizza" était très théâtral ; tous étaient sur scène en même temps, dans des lieux différents, mais aussi dans la même partie d'un terrain de stationnement : on voyait une Soeur en Chine communiste en même temps qu'on était dans une cuisine à Toronto et dans une rue de Québec; on parlait de Ste-Foy, et parallèlement on était à Hiroshima... Il fallait être doublement souple, et dans la mise en scène et dans l'écriture... et dans le jeu. Et je pense que ce "Dragon", aussi, a été le plus moderne. C'est celui qui plaisait le plus, ou, du moins, qui nous plaisait le plus. Il était le plus sophistiqué. Ça ressemblait davantage à ce que l'on va faire maintenant : **les Plaques Tectoniques**, qu'on a commencé à travailler à Toronto, et également **le Polygraphe** contiennent à peu près la même charge dramatique que ce "Dragon". C'est un peu le contraire du reste de la **Trilogie** qui, lui, était beaucoup plus poétique que dramatique. Cette deuxième partie du "Dragon Rouge" était plus violente. Elle naissait là où le "Dragon" précédent s'était terminé, c'est-à-dire sur un massacre exécuté à coups de patin. Sa théâtralité correspond davantage à ce que je fais maintenant et ce vers quoi la compagnie s'oriente.

Je trouve la photo intéressante parce qu'elle montre la cabane qui est, au fond, le seul élément de décor "fini". Le sable est plus neutre : il peut être un parking, une plage... La cabane représente en fait le seul élément de décor "architecturé". Au moment de l'utiliser ici, dans cette deuxième partie du "Dragon Rouge" - et puisqu'on parle de photo - elle sert presque uniquement pour parler de photographie : que ce soit radiographie ou photographie "ordinaire". Cette petite cabane qui était devenue trois millions de choses dans la version de trois heures n'a jamais été aussi riche qu'ici. Elle prenait, dans "l'intégrale", sa pleine force et sa modernité. Ce "Dragon" parle plus du concret que l'on vit aujourd'hui que le "Dragon Blanc". Même si ce dernier "Dragon" se déroule de nos jours, il traite plus de projets et d'idées aériennes d'avenir.

* *

*

Photo 2 C'est à partir de cette photo qu'a été faite l'affiche de la **Trilogie des Dragons**, lors de sa reprise au Festival des Amériques. À mon avis, c'était une des affiches les plus satisfaisantes. Je ne dis pas ça pour dévaloriser le travail de Jean-François Couture qui avait fait les premières affiches. Ce dernier est scénographe, il a travaillé aux costumes, aux accessoires... et quand il a eu à faire les affiches, il ne les a pas faites comme un affichiste ou comme un graphiste, mais comme un participant de la **Trilogie**, et je crois que c'est très différent. Cette image-là, c'est comme une image qui ne nous appartient pas, c'est-à-dire que c'est une transformation de la **Trilogie**. Quand j'ai vu cette affiche, je ne savais même pas qu'une telle photo avait été prise. C'est comme le premier signe que les gens s'approprient ton travail : quelqu'un qui n'est pas du tout à l'intérieur du processus de création fait quelque chose "avec", il décide, pour lui, ce qu'est la **Trilogie**... et on se sert de ça pour en faire la promotion. Ça me plaît beaucoup quand ces choses-là arrivent. Parce que lorsqu'on fait un spectacle - que ce soit **Vinci** ou n'importe quel spectacle - on a nos ingrédients, notre petite recette, nos symboles, nos métaphores, on parle un langage, et c'est bien intime tout ça. Puis à un moment donné, on va au public avec notre travail collectif et là, tout à coup, les gens, eux, s'en font une image. Mais ça prend beaucoup de temps. Quelqu'un fait un dessin par exemple... On a ça beaucoup dans le théâtre pour enfants : les professeurs demandent aux enfants de faire un dessin à partir du spectacle qu'ils ont vu. On obtient alors un *feed-back* de ce qu'ils ont "reçu", l'interprétation qu'ils s'en font. C'est sûr que les gens font des commentaires après les spectacles en disant : "c'était envoûtant", "on a aimé ça", "ça nous a touchés"... mais ils ne le manifestent pas d'une façon artistique. Et je trouve que la photographie de Claudel Huot - et surtout l'affiche qui en a été tirée - a été pour moi le premier moment où j'ai réalisé que le spectacle appartenait aussi à une collectivité. J'ai alors compris aussi ce que voulaient dire les critiques lorsqu'ils disaient que la **Trilogie** était un phénomène culturel et qu'elle s'inscrirait dans les annales du théâtre québécois. On était contents de le savoir, mais on n'en avait pas pris conscience. Et pour moi, avec ça, tout s'est concrétisé.

J'ai l'impression que c'est quelqu'un d'autre qui a mis tout cela en scène : les trois chandelles, le feu, la luminosité... J'aurais voulu faire toutes ces choses, que je n'y serais pas parvenu. C'est encore un des heureux hasards de la **Trilogie**, qui produit un objet artistique autonome, mais il faut que ce soit quelqu'un qui vienne de l'extérieur qui le souligne. Entre ce que nous avons "injecté" dans cette image et la photographie elle-même, il y a un décalage. En utilisant cette photo pour l'affiche, Huot propose une "lecture" qui n'a rien à voir avec l'image de départ : pour nous, il y a trois chandelles à cause des trois "Dragons", à cause de l'*origami* que l'homme va brûler pour l'enterrement de sa fille, etc.; pour les gens qui regardent l'affiche il y a un Chinois, de la lumière, du mystère, trois flammes; ils ne sont absolument pas conscients que le papier c'est une petite maison en *origami* qui s'apprête à brûler. Ils font une lecture qui n'est pas sous notre contrôle à nous. Et ça, c'est une situation qui me stimule beaucoup : les choses ne m'appartiennent plus et les gens en proposent une transformation.

La photographie de théâtre consiste à raconter en deux dimensions et normalement en noir et blanc un art en trois dimensions et en couleur : la photo est ici complémentaire de l'art du théâtre. Au cinéma, ce n'est pas la même chose. J'ai travaillé cet été à **Jésus de Montréal** (le prochain film de Denis Arcand) où le photographe de plateau a pris des photos extraordinaires. Elles ont été publiées dans un journal pour de la promotion. On croit que ce sont des images tirées du film, mais ce sont en fait des photographies de plateau. C'est une différence qu'on ne voit pas parce que ce sont deux arts à deux dimensions.

* *
*

Photo 3 C'est la photo du vieux Crawford qui se lève de sa chaise roulante, voit la porte du fond du hangar qui s'ouvre, les neuf barils en flammes et la fameuse jonque chinoise qui est passée par hasard le jour de la première représentation des "six heures" de la **Trilogie**, "le six du six". Ça aussi c'est une image qui m'échappe, qui ne m'appartient pas, dans le sens que je n'ai pas, moi, vu ce moment-là. Les autres créateurs de la **Trilogie** et les spectateurs de cette représentation ont été témoins de ce hasard, de ce moment magique, et en ont subi l'envoûtement. Moi, j'avais dû quitter les lieux avant le dernier "Dragon" parce que je jouais **Vinci** au Musée des Beaux-Arts. La **Trilogie** fait partie de la mythologie qui a été produite à partir de mon propre travail. Mais moi, je sais que la **Trilogie** est faite de beaucoup de nervosité, d'un peu de spontanéité, d'un peu d'intuition



Photo 2 Claudel Huot

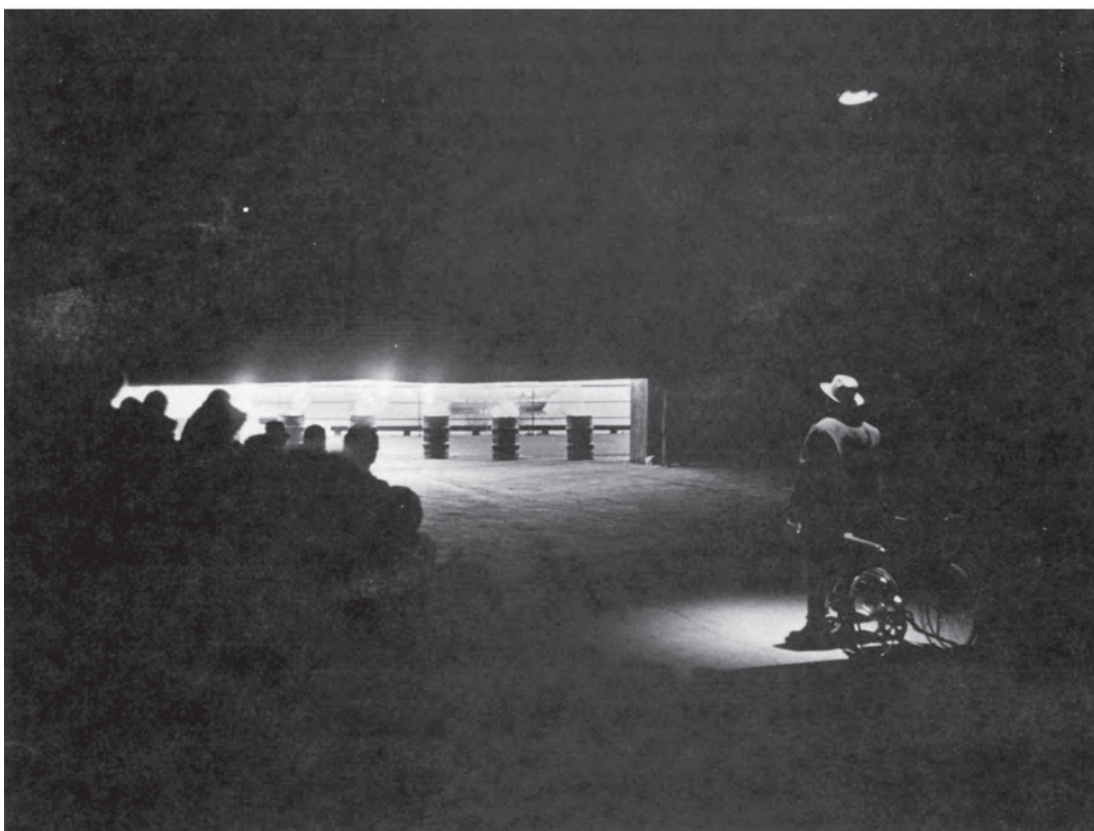


Photo 3 François Truchon

et de trois ou quatre clichés : je peux démystifier très très vite ces choses-là. Mais cette photo d'un événement dont je n'ai pas été témoin... c'est un moment auquel je n'ai pas participé... et que je ne peux donc pas démystifier comme d'autres moments de ma démarche artistique. On dit toujours que la raison pour laquelle on aime ce métier-là c'est parce qu'il y a un rituel dans le théâtre. Ce rituel amène des moments qui sont tout à fait inexplicables... une certaine magie - que l'on soit croyant ou pas croyant, mystique ou pas mystique - car on travaille un peu dans l'utopie des choses. C'est dur parce qu'on peut travailler huit... neuf... dix ans sans qu'il n'y ait vraiment de magie... Le théâtre c'est beaucoup de travail, beaucoup de sueur... c'est loin d'être magique : la muse ne t'apparaît pas la nuit te révélant quoi écrire le lendemain. Mais ce genre de moment, le passage de la jonque, c'est un événement qui vient comme couronner la **Trilogie** et envoûter même ceux qui ont créé la pièce. Richard Fréchette, qui interprétait le rôle de Crawford vieillard, en voyant la jonque, a été lui-même pris d'un étourdissement; entre la réalité et la fiction, il n'y avait plus d'écart! Lorsque l'on raconte cette histoire, la photo est en fait la seule preuve concrète que l'on ait. Au théâtre, il y a trois millions d'anecdotes... et c'est vrai qu'il y a des hasards constamment... mais peu qui soient aussi "majeurs". Les gens accorderont bien sûr l'importance qu'ils voudront à la **Trilogie**, mais pour nous ce moment est un moment historique, marquant, dans notre travail. Et s'il n'y avait pas cette trace de l'événement, ce serait simplement une anecdote qu'on raconterait à qui mieux mieux. Un événement comme celui-là, ça te stimule à travailler encore dix... vingt ans... pour qu'il en arrive au moins un autre.



Photo 4 Daniel Kieffer

Photo 4 C'est une photo de la scène de la constellation. Si on a vu la **Trilogie**, on sait qu'il s'agit d'un réseau de petites lumières sur le sol qui représentent en quelque sorte les étoiles, et d'un néon rond qui, lui, symbolise le soleil. Mais sur la photo, on voit autre chose, on ne voit pas une installation (la "constellation") du personnage-artiste Pierre. On voit de la lumière qui émane du sol, comme si on y avait creusé et que de la lumière en surgissait. L'idée de cacher des projecteurs dans le sable puis de les déterrer pendant la pièce a été d'ailleurs une de nos premières envies dans la **Trilogie**... mais ça a été extrêmement difficile à réaliser parce que plus le matériel technique est sophistiqué, plus la poussière l'endommage. On a déjà dû se battre, à la première étape de la pièce, pour faire entrer du sable à l' "Implanthéâtre" qui venait de s'équiper d'une nouvelle console d'éclairage. La photo donne l'impression que nous aurions voulu donner en spectacle mais nous n'y sommes jamais arrivés : "creuser et trouver dans le sol"... c'est un peu la métaphore de toute la **Trilogie**. Nous avons commencé par un parking comme ressource, et on s'était dit, comme on le répète dans le prologue, que si on en grattait le sol, on allait d'abord trouver de l'huile à moteur, mais que si on continuait, on pourrait trouver du jade, des morceaux de porcelaine et peut-être les fondations des maisons des Chinois qui avaient habité là... et que si on creusait encore plus loin, on se retrouverait en Chine. Et c'est comme ça aussi qu'on a construit le spectacle, en grattant, en creusant, en poussant plus loin. Cette photo, justement, donne l'impression qu'on a creusé dans la terre et que la lumière, comme l'histoire et les personnages de la pièce l'ont fait, jaillit de ce trou.

En plus, sur la photo, il y a Marie Brassard qui représente l'Orient - elle est Japonaise - et Robert Bellefeuille - il m'a remplacé parce que c'est moi habituellement qui jouais le rôle de Pierre - qui, lui, représentait l'Occident. Orient et Occident se rencontrent : c'était la métaphore de la scène. C'est d'ailleurs la dernière scène qu'on a pondue lors de la première étape de création de la **Trilogie**, et qui devait réunir toutes les ficelles déjà proposées. On était à ce moment-là tellement imprégnés de tout ce que la **Trilogie** évoquait pour nous, qu'on s'est mis debout, on a installé des lumières par terre, on s'est trouvé une bouteille et des verres qui traînaient, on s'est dit : "je fais le fils de tel personnage - un artiste - et toi tu arrives à mon exposition." On croyait que ça allait être épouvantable parce que je parlais français, qu'elle parlait japonais et que la seule façon de communiquer allait être l'anglais : finalement, on l'a improvisé une fois, ça a été magique, c'était ça, et la scène n'a jamais vraiment bougé depuis. Elle a été produite d'un jet.

* *
*

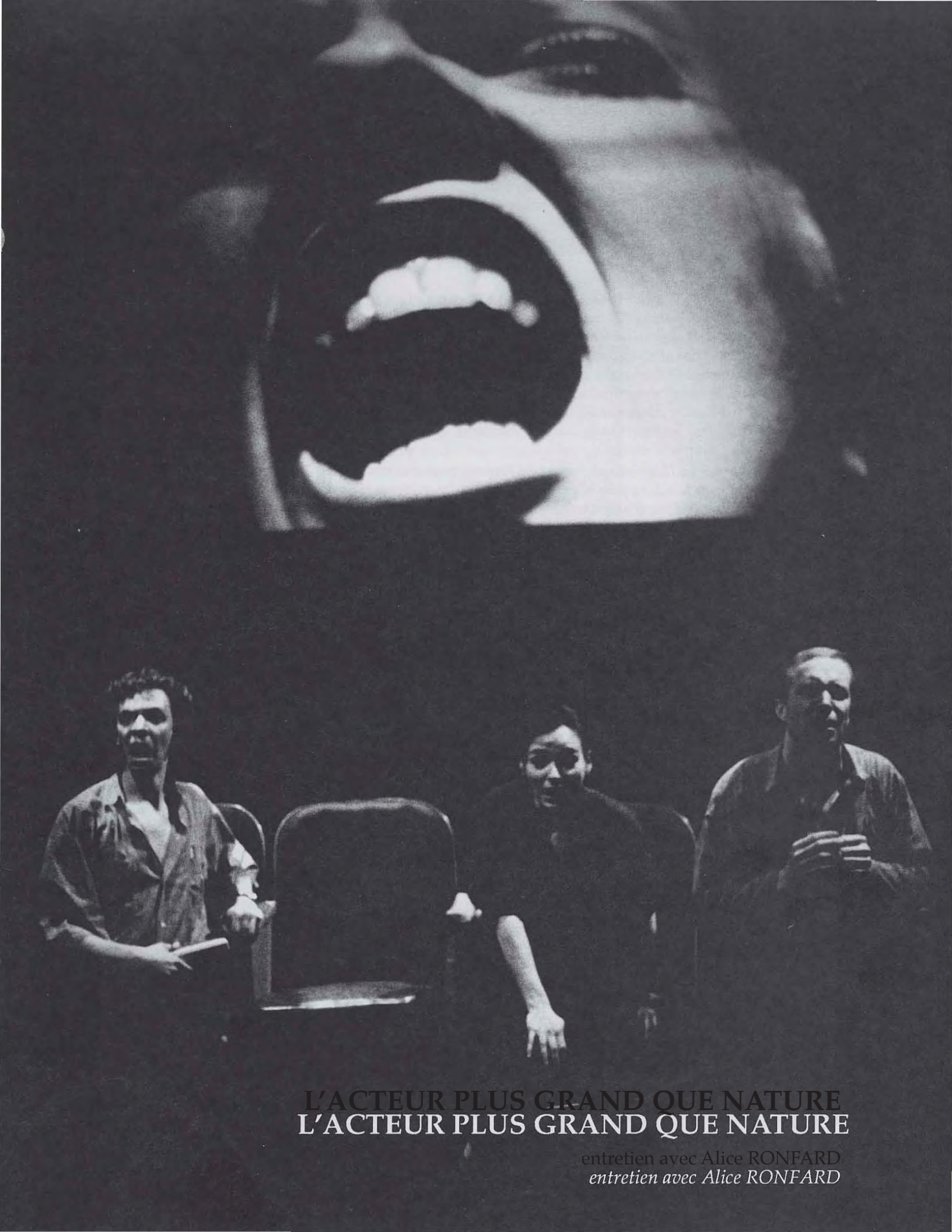
Photo 5 C'est la photo qui a servi d'introduction au dossier sur la **Trilogie** proposé par la revue **Jeu**. La photo est intéressante parce que "j'entends" derrière elle la musique qui jouait à l'entrée des spectateurs. Ce qu'on voulait faire, c'est donner l'illusion que toute la brume dans laquelle les gens sont plongés émanait de la cabane remplie de fumée. Je n'ai jamais vraiment su si les gens comprenaient cela ou s'ils pensaient simplement que le temps était brumeux... On utilise des objets comme point de départ. Ici, on a d'abord mis cet objet sur scène, la cabane, qui est déjà en train de nous donner son propre contenu : finalement, c'est de cette cabane que jailliront le dragon, le Chinois... tout le monde va sortir de là. Le parking a évidemment été une ressource de départ très importante, mais la seule chose qu'on a pu reproduire sur scène vraiment fidèlement, c'est la cabane : le parking changeait de dimension selon les salles, mais la cabane, elle, résistait. Elle ressemble à un coffre de magicien duquel on fait apparaître et disparaître des gens ou des lieux. On a vraiment senti qu'elle était sans limites. J'ai travaillé le masque avec Marc Doré au Conservatoire de Québec. On avait toutes sortes de masques : neutres, italiens, larvaires, de rituel africain... On ne bouge pas de la même façon selon les masques et Marc Doré nous avait fait remarquer que chaque masque a aussi son temps, sa période. On peut en garder certains pendant toute une représentation, mais il y a des masques qui durent une heure ou trente secondes, et il faut sentir ça. Souvent, les gens ont un masque qui dure cinq minutes et ils l'utilisent une heure. Moi, je travaille surtout avec les objets - c'est ce qui me distingue des autres créateurs. Il y a des objets dont on fait le tour en cinq minutes et d'autres, comme la cabane, qui pourraient encore servir même si on rajoutait trois ou quatre "Dragons" à la pièce. Ce qui est aussi intéressant dans la photo, c'est qu'on voit la cabane fermée : elle renferme un mystère qui est en fait infini, parce qu'on y a placé le "gardien de la porte de l'immortalité", le dragon. Quand Jean Casault est décédé, on devait tous se réunir à Londres pour une série de représentations. Il fallait préparer un nouveau comédien pour le remplacer. On a commencé

à faire répéter Pierre Philippe Guay et on s'est rendu compte que toutes les choses que Jean avait à faire avaient un rapport avec la cabane. C'est lui qui faisait le gardien du parking qui devient le dragon. Quand Pierre Philippe s'est mis à dire ses répliques, on s'est aperçu que tout ce que Jean avait dit pendant deux ans était lié en même temps à la cabane et à l'idée de la mort et de l'immortalité. La cabane était encore habitée, si l'on veut, par ce que Jean avait amené dans la **Trilogie**, quelque chose de presque prémonitoire.



Photo 5 François Truchon

* Texte de Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage et Marie Michaud. Mise en scène de Robert Lepage. Scénographie : Jean-François Couture et Gilles Dubé; musique : Robert Caux; éclairages: Lucie Bazzo, Louis-Marie Lavoie et Robert Lepage; direction de plateau : Rémi Brousseau. Avec Robert Bellefeuille, Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Richard Frechette, Marie Gignac, Yves-Érick Marier et Marie Michaud. Production du Théâtre Repère, 1987. (D'après les cahiers de théâtre **Jeu**, n° 45, 1987.4.)



L'ACTEUR PLUS GRAND QUE NATURE
L'ACTEUR PLUS GRAND QUE NATURE

entretien avec Alice RONFARD
entretien avec Alice RONFARD

Propos recueillis par Lorraine CAMERLAIN
Cahiers de théâtre **Jeu**, Montréal

*Au printemps dernier, au Théâtre Expérimental des Femmes, vous avez mis en scène **la Tempête**¹ de Shakespeare, dans laquelle l'utilisation de la vidéo a permis, entre autres, une mise en espace et un éclatement du jeu particuliers; l'année précédente, vous aviez également utilisé la vidéo, dans une autre production : **une Histoire qui se répète**² au Nouveau Théâtre Expérimental. Comment en êtes-vous arrivée à une telle exploration de l'image vidéo au théâtre?*

L'idée d'utiliser la vidéo au théâtre m'est venue il y a environ cinq ans. J'étais en auto, avec Léa Pool, nous allions voir un spectacle à Ottawa. Je me suis dit, en discutant avec elle, qu'il serait extraordinaire que le cinéma «rentre dans le théâtre». On a toujours vu le cinéma filmer le théâtre, on a toujours vu le cinéma qui se filme, mais on n'avait jamais vu une équipe de cinéma faire un spectacle de théâtre. L'idée était là : je voyais une scène se répéter, avec une caméra, un preneur de son, un clapman... Et c'est resté comme ça, à l'état de projet. Cinq ans plus tard, Robert Claing me propose de mettre en scène des nouvelles. Le texte me semble tellement cinématographique que je me dis : «Il faudrait que j'utilise une grue.» J'avais envie d'essayer, même si je ne savais absolument pas ce que ça allait donner, pas du tout. Mon idée était abstraite, purement intellectuelle. Je pensais qu'il devait être intéressant de voir, en même temps qu'on joue la scène, des choses sur un écran. Après cette première expérience, j'ai bien sûr réfléchi à la vidéo, j'ai même peur de m'y être trop attachée. Parfois, je me dis que dans mon prochain spectacle, il n'y aura pas de vidéo. Mais c'est une obsession, la vidéo, quand on l'utilise de cette façon-là; et on risque la mégalomanie...

Les images sont infinies et l'espace représenté peut tout aussi bien être l'intériorité du personnage que d'autres lieux : la campagne, la mer, «la tempête»... Votre tempête vidéo était magnifique!

Il faut souligner que c'est un montage de Bénédicte Ronfard, qui travaille beaucoup avec moi, et de James Galloway. Ce sont eux qui m'aident à pousser plus avant ma réflexion : ces gens de cinéma savent très bien ce qu'on peut faire, ils connaissent les possibilités techniques. La fusion du théâtre et de la vidéo exige un professionnalisme de part et d'autre. Un metteur en scène ne peut pas travailler la vidéo s'il n'a pas l'appui d'une équipe de vidéastes ayant les mêmes idées que lui. Dans **une Histoire qui se répète**, tout le spectacle était fondé sur l'oeil de la caméra. Un mauvais cameraman, et mon spectacle aurait été foutu... Je connaissais James et j'admirais ses photos, mais j'ignorais ce qu'il pouvait faire en vidéo. Nous sommes vraiment partis de rien, nous avons tout construit au fur et à mesure. James faisait de la vidéo pour la première fois, mais comme la production se voulait un laboratoire, une expérimentation théâtrale, ce n'était pas très grave. De toute façon, il a l'oeil, et c'est son oeil. J'ai encore travaillé avec lui et Bénédicte pour **la Tempête**, et je le fais aussi pour le Claudel que je prépare³ – et où il va y avoir encore de la vidéo. Nous essayons depuis deux ans de retrouver la qualité d'image que nous avons atteinte dans **une Histoire qui se répète** et que nous n'avons retrouvée ni dans le préfilmé ni dans le direct de **la Tempête**. Mais nous poursuivons. Je me dis d'ailleurs symboliquement que je fais un triptyque. Après le Claudel, je verrai si je réutiliserai la vidéo.

← *Nouvelles pour le théâtre : "Une Histoire qui se répète", mise en scène : Alice Ronfard.
De gauche à droite : Marc Labrèche, Danielle Bergeron (sur l'écran), Marie Charlebois, Charles Vinson. Photo Richard Lamontagne.*

La technique de la vidéo ne pourrait-elle pas vous faire perdre de vue le théâtre?

Jamais. Il faut que la vidéo soit au service de l'acteur. Dans **la Tempête**, par exemple, tout le monde savait qu'on utiliserait la vidéo, mais elle s'est imposée tranquillement. Mon principe est que je fais un spectacle de théâtre; si, donc, le théâtre est le moindrement submergé par la technique, c'est elle qu'on coupe. J'avais d'ailleurs conclu un marché avec Ginette Noiseux⁴: si la vidéo est plus forte que les acteurs, on l'enlève.

Croyez-vous en ce sens qu'il y ait danger que l'image scénique soit minimisée par rapport à celle qui figure en même temps à l'écran?

Non, pas si on manipule bien l'outil qu'est la vidéo. Ce peut être extraordinaire. La scène de la tempête — c'est le plus bel exemple que je puisse donner ici —, nous l'avons répétée 120 heures! Juste pour arriver à être capables de la donner. C'était le chemin de croix des comédiens, mais il fallait que l'ouverture soit réussie. J'avais l'air d'une tortionnaire. Il fallait arriver à mettre sur scène et l'image de la tempête et les comédiens aux prises avec cette tempête. C'était le bordel! Cette tempête sur trois écrans était tellement puissante que les comédiens ont eu peur: ils avaient l'impression de s'énervier inutilement devant une image trop forte... Il fallait doser le son, et les comédiens devaient être des acteurs. Finalement, tous les médiums se sont inter-pénétrés. La musique est arrivée sur scène et y a rejoint les comédiens, la lumière, la danse, la vidéo. J'étais très contente. Mais pour réaliser cette scène de dix minutes, il a fallu y mettre le temps.

Les acteurs trouvent-ils généralement difficile de travailler avec la vidéo?

Difficile, oui, mais ils aiment le faire. Ils apprécient d'ailleurs plus la caméra directe que le préfilmé — généralement perçu comme pas très bon. Quand la caméra est sur scène, c'est complètement narcissique, les comédiens allient le désir qu'ils ont de jouer pour une caméra et la réalité de leur jeu au théâtre; ils peuvent se permettre à la fois de toutes petites choses, car ils savent que la caméra va les révéler, et un jeu très large, par rapport auquel cet oeil prendra le recul nécessaire.

*Quand j'ai vu **une Histoire qui se répète**, j'ai été frappée par la différence entre le gros plan au théâtre et au cinéma, par leur valeur intrinsèque. À la dimension d'amplification dramatique qui est propre à l'un et à l'autre s'ajoute, à mon sens, au théâtre, une dimension nouvelle, celle du jeu de l'acteur justement. Sur la scène, où l'image vidéo amplifie le cri, je vois aussi et en même temps, le corps de l'acteur, dans sa dimension réelle. Et l'émotion qui s'en dégage me paraît profondément théâtrale. Le gros plan cinématographique, lui, détaché de l'acteur en ce sens, perd un certain rapport avec le monde. C'est donc comme si, par une telle image vidéo, le théâtre prenait vraiment sa troisième dimension.*

C'est ce que j'essaie d'atteindre, ce que je souhaite sans savoir si j'y arriverai. Peut-être que toute ma vie, j'essaierai. Avec la vidéo, j'ai envie de faire 360 degrés autour du comédien. Je veux voir son dos, ses épaules, sa nuque aussi. De la salle, nos yeux de spectateurs ne peuvent pas nous permettre de faire le tour de l'acteur. La vidéo, qui, elle, peut tourner autour du comédien, le projette.

On dit de la photographie de scène que, tout en en «conservant» la représentation, elle nous en révèle une dimension nouvelle. Sur la scène, la vidéo joue donc un rôle similaire — mais dans l'immédiateté du sens qui se dégage de la représentation — celui de découpler la perspective. En nous révélant le dos du comédien, elle peut dégager une signification nouvelle...

Oui, la vidéo, c'est une vision du monde théâtral. Et il faut, par elle, projeter grand. Dès qu'elle passe par un écran de télévision, l'image est «contrôlée». Je n'aime pas la télé; c'est de la fiction, même si on y présente la réalité. Pour moi, l'écran, c'est quelque chose de beaucoup plus romantique, de beaucoup plus «Casablanca». Notre travail, à ce niveau-là, est beaucoup plus proche du cinéma que de l'image vidéo. J'aime travailler en noir et blanc. Je ne cherche pas à ce que ce soit beau sur l'écran; je tiens à ce que l'image soit scrap. Je ne veux pas une image dans la beauté de laquelle on se perd, je veux une image de la vie, scrap. Il ne faut pas tuer le théâtre. Il faut que le théâtre qui se projette sur l'écran soit aussi théâtral que ce qui se passe sur scène, sinon on est au cinéma, on regarde «une vue»...

Sur scène, je demande toujours qu'on aille chercher des plans contrastés, des formes qui découpent. L'image, d'ailleurs, rejoint l'inconscient... Dans **une Histoire qui se répète**, par exemple, j'avais retenu une image créée par Jim et Bénédicte, qui avaient eu l'intuition de regarder les pieds de l'actrice, de «descendre sur ses pieds», l'image donc de deux petites chaussures, projetées sur un écran de 8 pieds sur 10. La femme, l'actrice, quittait le théâtre, sortait de la lumière, et ce qu'on voyait, ce qui restait sur l'écran, c'était ses deux chaussures à talons. Va savoir pourquoi cette image me chavirait. Je ne saurais le dire. Je voyais là une force. Cette pièce a été pour moi un véritable laboratoire, et comme une scientifique, j'ai fini par y découvrir une chimie drôlement intéressante à utiliser, à expérimenter.

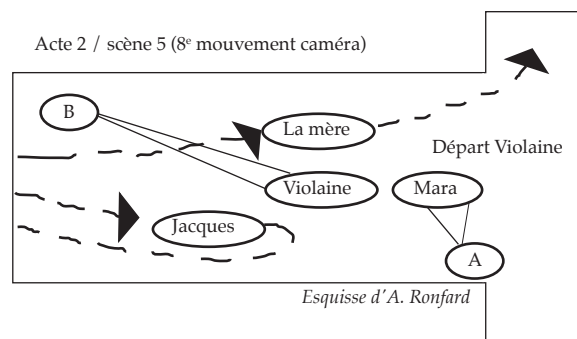
Il faut exploiter nos découvertes, mais c'est si cher! Le matériel, la location du matériel coûte cher. (La production de **la Tempête** a été évaluée à 180 000 \$ avec tout le matériel; les prévisions pour le Claudel sont de 450 000 \$...) De plus, il faut, Jim, Bénédicte et moi, travailler pendant six mois avant de commencer les répétitions. Nous déterminons d'avance quelles sortes d'images nous voulons aller chercher dans chaque scène et pourquoi nous le voulons. De vraies séances de thérapie! Mais il faut préparer les choses, sinon la vidéo vient tuer le théâtre. La vidéo sur scène, c'est de l'ordre de l'émotion bien plus que de l'illustration. Il faut, pour susciter l'émotion, pour la dégager, choisir les dimensions, les cadrages. Le plain-pied, de loin, quand le personnage entre dans la lumière et qu'on voit le faisceau lumineux, c'est très beau. Le gros plan aussi est intéressant, mais pas le plan américain... Tout ça pour dire qu'il faut vraiment que la vidéo soit réfléchie.

Pour le Claudel, par exemple, le travail est amorcé depuis le mois de juillet déjà. Au départ, je voulais la grue du cinéma, mais c'est impossible à cause du lieu. Je tenais cependant à la vidéo parce qu'il y a quelque chose d'intime dans ce spectacle-là. Nous avons donc cherché à déterminer quel était le personnage de la vidéo dans le spectacle. Ce n'est pas quelque chose qui survient et qu'on utilise au hasard, c'est un personnage, il faut se demander à quoi il sert, ce qu'il va apporter. Finalement, on en arrive à déterminer un synopsis pour chaque scène, ou presque : quel est le mouvement de la caméra, pourquoi elle fait ce mouvement, dans quoi il s'inscrit, suivant quelle durée...

Y a-t-il des moments où vous modifiez une orientation?

Ah oui! complètement. Ça ne marche pas, il faut recommencer. Parce qu'on est au service des comédiens, il faut les projeter. Il y a la scène et, derrière, cette image qui remonte. Pour moi, c'est vraiment de l'élévation. Et je pense que, dans le Claudel, on va réussir, parce qu'on est dans un lieu immense. J'ai toujours voulu, moi, avoir sur scène un petit homme, une petite femme et, en arrière, un monde plus grand que ces personnes.

*C'est une des réussites de **la Tempête**. À la fin de la pièce, le magicien Prospéro devenait tout petit devant l'image d'Ariel qui, grandie, immense, prenait son envol, sa liberté, alors qu'il avait, tout au long du spectacle, occupé le théâtre, joué avec l'espace et le temps. L'image de ce bouleversement momentané de l'ordre du monde était extraordinaire, à cause de Prospéro, de l'actrice qui est devant l'écran, à cause de son corps vrai qui fait face à la liberté, à l'abstraction.*



A : Caméra Bénédicte
B : Caméra Jim

Composition d'images. Focus - out of focus. Pour finir sur le départ de Violaine. Similitude avec l'image du départ du père. Après la sortie de Violaine. Panorama sur l'autre écran, des visages restant sur scène.

C'est de ça que j'ai envie. Je suis encore à la découverte de tout ça. C'est très spirituel comme image. C'est l'âme. Il faut essayer d'aller chercher l'âme de chaque comédien, de chaque personnage.

N'est-ce pas paradoxal d'aller chercher l'âme par un médium froid?

Pour moi, ce n'est pas froid du tout. Les écrans de télé le sont. La télévision est connotée; c'est inhumain et ça ne parle que des individus : le royaume de l'homme-tronc! Les gens de Carbone 14, qui m'ont initiée à l'utilisation du matériel vidéo, faisaient des spectacles qui me laissaient toujours insatisfaite. Je n'arrivais pas à comprendre pourquoi ils enfermaient de belles images dans une petite boîte si fortement connotée. Les écrans de télé manquent de poésie, et moi je cherche la poésie, pas l'image réaliste. Il faut travailler l'image sur scène. Quand Jean-Luc Denis a monté *L'Instruction*⁵, et qu'il a utilisé des écrans, il a fait faire un pas au théâtre, sauf que tout était nouveau et il n'a pas maîtrisé la vidéo. Sa conception était anarchique. Par la suite, le *Marat-Sade* de Carbone 14⁶ a été du même genre.

À mon sens, l'utilisation — live ou préfilmée — de la vidéo, c'est totalement sensuel. On m'a même demandé si j'arrivais à atteindre cette sensualité avec des matériaux technologiques parce que j'étais une fille... Moi, ce que j'aime, c'est glisser d'une chose à l'autre. Parce qu'on ne connaît pas encore les jalons, on joue avec l'image, donc on joue avec l'inconscient.

La vidéo n'est un médium froid que si on la brutalise. Si, tranquillement, on l'amène au théâtre, la relation d'amour est possible. Le théâtre a besoin de l'âme de la vidéo, et la vidéo a besoin des acteurs.

La vidéo, je l'ai dit, doit révéler l'acteur, et cela rejoint mon travail de metteur en scène. Je dois diriger l'acteur de façon qu'il prenne toute sa puissance. Pour moi, utiliser la caméra, c'est vraiment une façon de lui rendre hommage, d'aller le chercher dans son intimité, de le projeter quelque part...

*Votre utilisation de la vidéo semble parfois analogique. Je pense plus particulièrement à la scène de la première rencontre des amoureux dans *la Tempête*. L'écran, qui présentait de façon plus marquée le désir qui habite les deux personnages, amenait le spectateur à dépasser ce qui était montré au théâtre...*

Je voulais faire une scène où Ferdinand et Miranda ne se touchaient pas... À ce moment-là, ils se rencontrent, mais dans l'imaginaire. Sur la scène et à l'écran, les «amoureux» sont habillés différemment, maquillés différemment. Nous avons beaucoup travaillé ces images-là, et nous avons craint qu'elles soient trop fortes par rapport au théâtre, à la limite d'empiéter sur les comédiens.

N'est-il pas risqué d'empiéter sur les comédiens par la seule utilisation de très grands écrans sur scène?

Non. Il faut que les metteurs en scène qui utilisent la vidéo ne craignent pas qu'elle soit physiquement plus grande que les comédiens. C'est là que ça marche. Je n'utiliserai jamais un écran de télévision, jamais. Le minimum, c'est 6 pieds sur 8, pour que le rapport avec la scène soit juste.

Dans un spectacle de LaLaLa, un écran immense — aussi grand que la scène du théâtre Port-Royal de la Place des Arts — descendait, et un film était projeté, dans lequel dansaient Marc Béland et Louise Lecavalier. C'était très beau et, devant cette image gigantesque, se trouvaient les deux tout petits danseurs. C'est dans l'établissement de tels rapports que l'humain, tout à coup, prend une ampleur incroyable. C'est ça qu'il faut arriver à trouver. Il ne s'agit pas de renfermer l'humain dans une petite boîte mais de montrer que l'humanité, c'est une foule de toutes petites personnes dans un immense espace.

Comment votre exploration de l'univers technologique se poursuivra-t-elle?

Je me demande si je ne suis pas en train de chercher à travailler avec l'hologramme... Faire apparaître des choses sur scène avec la lumière, puis les faire disparaître... Mais j'aime le théâtre et je ne voudrais pas travailler par la technologie, avec laquelle j'entretiens une relation très ambiguë. Parfois, je me dis qu'il me faut abandonner cette voie qui mène à la mégalomanie, parce qu'on veut toujours atteindre une image plus raffinée, et autant l'image est infinie, autant l'est sa préparation. Il y a toujours du nouveau matériel, une caméra de qualité dix fois supérieure... C'est le gouffre. Mais l'acteur est là, immuable.

Notes

1. **La Tempête** de William Shakespeare; traduction : Alice Ronfard, avec la collaboration de Marie Cardinal; mise en scène: Alice Ronfard, assistée de Roxane Henry; décor : Danièle Lévesque; costumes : Ginette Noisieux; lumière : Michel Beaulieu; conception sonore : Diane Leboeuf; chorégraphies : Charles-Mathieu Brunelle; conception vidéo : Bénédicte Ronfard, avec la collaboration de Jim Galloway; interprétation : Françoise Faucher (Prospero), Gabriel Gascon (l'Acteur), remplacé par Denis Mercier à compter du 19 avril, Louise Saint-Pierre (Ariel), Louise Laprade (Caliban), Sylvie Drapeau (Miranda), Jean-François Blanchard (Ferdinand), Claude Gai (Alonzo), Benoît Dagenais (Gonzalve), André Gosselin (Sébastien), Guy Vaillancourt (Antonio), Johanne Fontaine (Trinculo), Normand Canac-Marquis (Stéphano), France Labrie (maître d'équipage), Manon Jacob (nymphes), Hélène Leclair (nymphes); production du Théâtre Expérimental des Femmes, présentée à l'Espace Go, du 15 mars au 2 mai 1988.
2. Dans une expérimentation théâtrale titrée : «Des nouvelles pour le théâtre», trois metteuses en scène : Marie Laberge (**Regards**), Alice Ronfard (**Une Histoire qui se répète**) et Louise Laprade (**Sieste**), ont transposé au théâtre un recueil de quinze nouvelles écrites pour l'occasion par Marie Cardinal, Robert Claing, Marie Laberge, Anne-Marie Provencher et Jean-Pierre Ronfard.
Une Histoire qui se répète, courte pièce en 19 mouvements; mise en scène : Alice Ronfard; image : James Galloway; assistante à la vidéo et manipulation de la grue : Bénédicte Ronfard; collaboration au mouvement : Charles-Mathieu Brunelle; éclairage et régie : Martin Saint-Onge; régie du son : Sabrina Steenault; équipe de montage : Sabrina Steenault, Pierre-André Côté, Yves Bérubé, Alain Boudreau; comédiens : Marc Labrèche, Charles Vinson; comédiennes : Danielle Bergeron, Marie Charlebois; production du Nouveau Théâtre Expérimental, présentée à l'Espace Libre du 4 au 7 février 1987.
3. **L'Annonce faite à Marie** de Paul Claudel, coproduction du Théâtre Expérimental des Femmes et du Festival de théâtre des Amériques, sera créée au F.T.A. (mai-juin 1989).
4. La directrice du Théâtre Expérimental des Femmes.
5. Productions Germaine Larose, septembre 1983.
6. Avril 1984. Mise en scène de Gilles Maheu.

PROCHAINS NUMÉROS

Volume 17 / no 2 : Science-fiction

Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente

Volume 18 / no 1 : Rythme et sens dans le discours littéraire

Volume 18 / no 2 : Parler, écrire, représenter

DÉJÀ PARUS

Volume 10 / no 1 : Science-fiction

Volume 10 / no 2 : Le roman canadien-anglais des années 1970 / La science-fiction

Volume 10 / no 3 : La création

Volume 11 / no 1 : Art et région

Volume 11 / no 2 : Langage et société

Volume 11 / no 3 : Études sémiotiques

Volume 12 / no 1 : Point de fugue : Alain Tanner

Volume 12 / no 2 : L'énonciation

Volume 12 / no 3 : Philosophie et Langage

Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir

Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma

Volume 13 / no 3 : L'art critique

Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité

Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan

Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité

Volume 15 / no 2 : La traductique

Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)

Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe

Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir

Volume 17 / no 1 : Les images de la scène

FORMULE D'ABONNEMENT

		1 an/ 3 numéros	1 numéro
(indiquer votre choix)	Canada	25\$ (étudiants 12\$)	10\$ (étudiants 5\$)
	États-Unis	30\$	12\$
	Autres pays	35\$	13\$

Nom : _____

Adresse : _____

Expédier à : **PROTÉE**, département des Arts et Lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, faisant une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de la maquette et de l'iconographie.

Protée fait aussi une large place à la production culturelle "périphérique" et aux aspects "régionaux" des thèmes étudiés.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles divers et /ou des chroniques et comptes rendus.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis. Chaque dossier doit comprendre au moins quatre contributions (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit douze (12) articles de vingt (20) pages dactylographiées). Le(s) professeur(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à produire les documents pour la date convenue entre le(s) proposeur(s) et le comité. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier.

Les articles soumis à la revue pour les sections "articles divers" et "comptes rendus" sont envoyés à trois (3) membres compétents du Comité de lecture et les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les trois (3) mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont priés de respecter le protocole de rédaction de la revue.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en caractères gras, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
A. Breton, **Positions politiques du surréalisme**, Paris, Édition du Sagittaire, 1935, p. 37.
A. Goldschlager, "Le Discours autoritaire", **Le Journal canadien de recherche sémiotique**, vol. II, no 4, hiver 1974, p. 41-46;
6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
BENVENISTE, E. (1966) : "Formes nouvelles de la composition nominale", **BSL**, repris dans **Problèmes de linguistique générale**, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.
GREIMAS, A.-J. et J. COURTÉS (1979) : **Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette;
7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent;
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette contenant leur document; la revue est produite sur **Macintosh** à l'aide du logiciel **Word**. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : MacWrite) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits sur d'autres micro-ordinateurs (IBM-PC ou compatibles - "format" DOS ou ASCII) sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos "bien contrastées" sur papier glacé 8" x 10".